РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ЗАДАЧИ И МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ ИСКУССТВ



ПЕТЕРБУРГ — 1924


ACADEMIA

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ЗАДАЧИ И МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ ИСКУССТВ

СТАТЬИ:

Б. Л. Богаевского, Игоря Глебова,
А. А. Гвоздева и В. М. Жирмунского

„ACADEMIA"
ПЕТЕРБУРГ — 1924

Напечатано по распоряжению
Российского Института Истории Искусств.

За Ученого Секретаря
Е. Лисенков.

1 августа 1923 г.

Петрооблит. 7371. Петроград, 1923 г. 2.000 экз.

Тип. ф-ки „Светоч", Петр., Б. Пушкарская, 18.

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Настоящая книга является идейным обоснованием работы Российского Института Истории Искусств. На двенадцатом году существования Института часто еще задают вопрос, каков его истинный облик и каково его место среди остальных наших научных учреждений. В течение двенадцати лет органически развиваясь и расширяясь, Институт часто менял свой внешний вид. Был у него в начале его жизни период, когда свободный от всяких официальных рамок он служил для приятного, ни в коей мере не регламентированного, занятия историей искусства, как кому хотелось. Была возможность заниматься серьезно, пользуясь для того времени весьма богатыми материалами его собраний и библиотеки, была возможность просто послушать лекцию об искусстве и посмотреть на проекции. Эти два - три года детства, — может быть, наименее продуктивные, но наиболее яркие и приятные в воспоминаниях наших старожилов; затем началась борьба за официальное место под солнцем и вместе с нею систематизация работы, регламентация преподавания. Институт выходит из младенческого возраста и входит в семью научных учреждений, он ставит себе определенные цели в научной работе, а в учебной предъявляет определенные требования к своим студентам. Вместе с могучим творческим импульсом, который с Революцией охватил всю страну, перед Институтом открылась возможность развития, логически вытекавшего из его существа, но о котором он раньше не мог и думать. Удар за ударом, к первоначальной дисциплине, к истории изобразительных искусств, с железной последовательностью присоединяются связанные с ней общностью метода и матерьяла история музыки, история театра, история словесных искусств; в течение двух лет вырастают три новых Разряда и сразу же становятся на твердые ноги, становятся живыми неотъемлемыми частями молодого организма, в которых лишь окончательно и выявляется его сущность.

Но во всех этих своих связанных с развитием и ростом превращениях Институт неизменно сохранял свой основной характер живого центра изучения истории искусств.

Именно истории искусств, не археологии, не истории материальной культуры, не истории драматической литературы, не филологии. Все четыре Разряда объединены этой общностью подхода к явлениям искусства в истории, все вышеназванные науки для нас вспомогательные для выявления хода эволюции художественных форм.

Это не единственный подход к искусству; последнее тесно связано со средой, из которой оно выросло, с классом его создавшим. Оно — одна из надстроек, определяемых, как и все остальные, экономической структурой общества. Историю искусства можно и должно изучать также и в этом аспекте, и понятно, что учреждение, являющееся центром ее изучения в СССР, обязано уделить много труда созданию и научному обоснованию подобного подхода. Если до сих пор в этом направлении сделано недостаточно, то этому причиной — безлюдье: марксистов, специалистов по истории искусств почти нет. Вопрос же этот первоочередного значения.

Но после того, как со всех точек зрения исследованы причинные связи в создании тех или иных художественных форм, как чистый субстрат научной работы должна остаться кривая исторической эволюции формы, потому что в искусстве нет ничего вне формы, и все неформальное, что в него вкладывается, проходит через форму, в нее претворяется. Как носитель этого метода, Институт имеет свое определенное и единственно ему принадлежащее место. Но и помимо этого, особенный характер Института определяется тем взаимодействием между четырьмя отраслями науки об искусствах, которое возможно лишь при сочетании в одном организме изучения изобразительного искусства, музыки, театра и словесного искусства. Взаимно поддерживая и восполняя друг друга, Разряды Института возводят одно общее научное здание.

В заключение необходимо отметить, что в самой своей конструкции Институт несет в себе жизненный элемент непреходящей силы, а именно—свою учебную деятельность. Научная работа Института, положенная во главу угла, покоится на тех молодых силах, которые он сам для себя готовит в своей учебной части. Тем, что съизначала Институт был организмом всегда живым, тем единением, тем общим дружным и бодрым духом, который не оставлял его в течение самых тяжелых лет, мы обязаны главным образом нашим молодым товарищам, которые ежегодно пополняют наши ряды и которые заменят уходящих. Приветом им я хочу закончить эти строки.

В. Зубов.

Б. Л. БОГАЕВСКИЙ

Задачи искусствознания

ЗАДАЧИ ИСКУССТВОЗНАНИЯ

(Современные проблемы изучения изобразительных искусств).

I.

Существуют забытые страницы, которые таят в себе наблюдения, оживающие в связи с вопросами искусства наших дней, и невольно хочется вспомнить некоторые мысли Бодлера; они заслуживают, чтобы их оживила научная действительность,—ведь, в ее подготовке они, несомненно, участвовали.

„Что бы сказал один из бесчисленных современных Винкельманов, очутившись перед какой-нибудь китайской вещицею“?—говорит Бодлер по поводу всемирной выставки в Париже в 1855 г. „Она чужда нам, странна, несоответственной формы, жива по краскам и тонка до того, что кажется расплывется облачком на наших глазах. Между тем, эта китайская вещица является образчиком мировой красоты. Однако, чтобы понять ее, критику или зрителю нужно суметь каким-то таинственным образом перевоплотиться: необходимо усилием воли оказать воздействие на свое воображение и почувствовать себя в той среде, в которой возникло это непривычное для нашего глаза китайское произведение“.

Конечно, „безумные доктринеры“, поклонники установленной раз навсегда Красоты, будут при этом проклинать, „пылая греческим, итальянским или парижским фанатизмом“, тот дерзкий народ, который осмелился мечтать и думать по правилам, непривычным для „профессора эстетики“.

Только немногие ведь знают, что существует восхитительное, вечное и неизбежное соотношение между формой и ее действием. Эти немногие не занимаются критикой, они только созерцают произведение искусства и его изучают. Они хорошо знают, что Красота не может быть „банальной“ — она всегда необычна. Красотой нельзя управлять иначе, как с опасностью уничтожить ее при помощи „утопических правил“, выра-

ботанных в маленьком ученом храме где-нибудь на земле [1]. Эти редкие счастливцы знают, какое глубокое значение имеет линия, как она своим жизненным движением переводит замысел в композицию и помещает ее в свойственную ей красочную среду. Они чувствуют сияние краски и ее теплоту [2].

Конечно, для того, кто понимает форму и ее воздействие, кто восхищается сложной жизнью линий и чувствует, как краски „заставляют думать, заставляют мечтать", сюжет „не имеет никакого значения" [3].

„Китайская вещица" Бодлера знаменательна: на ней поэт иллюстрирует характер основных элементов искусства и однородность художественных впечатлений, возникающих независимо от того, принадлежит ли произведение искусства Западу или Востоку.

Бодлер, вернувшийся из путешествия в экзотические страны, умел в Париже удержать в духовном равновесии понимание европейского искусства и любовь к искусству „талисманических стран Востока", говоря словами Бальзака.

„Китайские вещицы" нужны и в наши дни, без них мы обречены видеть только одни привычные нам формы европейского искусства и не понимать других.

Вёльфлин справедливо отмечает по этому поводу: „Чтобы понять японский рисунок, необходимо научиться японскому подходу к искусству. Такое чуждое нам искусство, как древнеиндийская архитектура, попросту не поддается привычному зрению европейца. Дело не в том, находим ли мы ее красивой или нет, но мы должны сначала еще развить в себе особый орган, чуткий к ее формальным воздействиям" [4].

Но, если не для каждого понятны формально Япония, Китай, Индия, к памятникам искусства которых наш глаз приучался с XVII в., тем более трудны восприятие и правильная оценка менее знакомых для нас восточных стран.

Например, искусство Сиама, где стены буддийских храмов покрыты фресками, точно мягкими коврами, а над окнами и дверями подымаются украшения в виде пагод или остроконечных головных уборов камбоджских раджей [5]. Или яванское искусство, памятники которого, даже рельефы знаменитой боробудурской ступы [6], вошли в наш художественный обиход еще меньше, чем волнующие скульптуры буддийского храма в Конарко XIII века. То же можно сказать, например, и об искусстве старой Персии: лишь за последние годы на Западе

---

[1] Baudelaire, Curiosités esthétiques. Exposition universelle de 1855 (Paris, 1869), 213-217.

[2] Baudelaire, L'art romantique. L'oeuvre et la vie d'Eugène Delacroix, 5-11.

[3] Там же, 18-19.

[4] Вёльфлин, Истолкование искусства (Москва, 1922), 13.

[5] Döhring, Buddhistische Tempelanlage in Siam (Leipzig, 1922).
Krom, Borobudur (1920).

и у нас в России начали обращать внимание на тончайшие, как лепестки волшебного цветка, персидские миниатюры [1].

Если мы переведем наш взгляд с Востока на Юг, то Африка представит новые затруднения для восприятия художественных произведений. Между тем, искусство негров Бенина, памятники которого с таким успехом издают Фробениус и Лушан, представляет, несомненно, формально интересный материал, во многих отношениях более значительный, чем памятники искусства Гватемалы или Островов Пасхи, изданные недавно Гаузенштейном [2]. Это негрское искусство представляет интерес не потому, что оно входит в европейский обиход, например, благодаря Пикассо,— оно важно по своей художественной цельности: на нем можно прекрасно наблюдать не только проявления своеобразной архаики, но изучать также основные формы, свойственные пластике, исследовать тектонические законы, принадлежащие деревянной скульптуре.

Негрское искусство интересно также и в том отношении, что оно связывается не только с искусством наших дней, но дает направление пути и в прошлые века. Вот один пример: Боссерт, новейший исследователь эгейской культуры на Крите, уловил элементы негрского искусства в мраморных фигурках Кикладских островов II тысячелетия до Р. Хр. Правда, это несомненное увлечение, но все же нельзя отделаться от мысли, что сходство форм, там в дереве, здесь в мраморе, несомненно на лицо [3].

„Китайская вещица“ Бодлера увлекла нашу мысль в „томительную Азию и огненую Африку“; искусство народов этих материков, пока, не для нашего европейского глаза. Но оно имеет свое, несомненно чрезвычайно большое, место в общем объеме искусства, которое неутомимо создает человек от раннего палеолита с его ручным клином, представляющим уже „современное произведение искусства в нашем смысле слова“ [4], до экспрессионизма последних дней.

Нужно уметь почувствовать неизмеримость числа произведений, к которым прилагается одинаковое для всех веков и стран понятие „искусства“. Тогда легко сделать наблюдение, что по истине неисчерпаем „художественный фонд“ человека! [5]

Но в этом сложном материале есть своеобразная простота. Насколько трудно бывает археологу установить самостоятельные слои при раскопках, например, Анауской культуры в

---

[1] Напр. Sarre, Die Kunst des alten Persien (Berlin, 1922). Денике Б. П., Заметка по искусству Востока в „Казанском Музейном Сборнике“ (Казань, 1921). Его же, Арабо-месопотамские школы, „Новый Восток“, 1923 г., n⁰ 3. Статья Розенберга в журнале „Восток“; 1922 г., n⁰ 2.

[2] Hausenstein, Exoten (München, 1920).

[3] Bossert, Alt Kreta (Berlin, 1921), 6.

[4] Bulle, Vom Wesen der Kunst, „Deutsche Rundschau“, 1913 г., 443.

[5] Выражение принадлежит Elie Faure, Histoire de l'art. L'art antique (Paris, 1909), 9.

Туркестане, или Кноса на Крите, настолько же легко выделяются основные слои этого художественного фонда человека. Прежде всего необыкновенна его формальная простота: какую бы эпоху или страну мы ни взяли, мы всегда встретим наличие одних и тех же основных форм, в которых человек закрепляет свое искусство — архитектура и изобразительные искусства в различных степенях достижения проходят перед нами во всех веках жизни человека. Затем, закономерная простота зрительных отношений: все основные формы искусства создаются для того, чтобы их видеть. И, наконец, простота речи произведения искусства: необходимое о себе каждый памятник, откуда бы он к нам ни пришел, сумеет сказать. Именно, потому, что он выступает перед нами в одной из основных форм искусства и воспринимается нашим глазом.

Словом, язык искусства един и, пользуясь выражением Гильдебранда, „вовсе не требуется нового языка, чтобы сказать новое". Конечно, для того, чтобы хорошо понимать этот язык, нужно его тщательно изучать. На изучение этого единого языка произведения искусства и направлено сейчас ученое внимание, особенно в Германии. Ведь, как это ни странно, но до сих пор нет ясно установленных методов изучения памятника архитектуры или изобразительных искусств (о них только и будет, главным образом, в дальнейшем речь), как самостоятельного явления.

Раз произведение искусства существует, то, при развитии исторических дисциплин, естественно, что памятники, как факты, порождаемые художественной деятельностью человека, должны были соединяться между собою историческими связями и составить содержание „истории искусства". Затем, искусство, которым определяется памятник, вызывает оценку. Обычно, больше всего обращается внимание на то, „нравится ли" данное произведение искусства или нет. Можно по этому поводу вспомнить выражение французского аббата Дюбо, сказавшего еще в начале XVIII века, что „вкус—шестое чувство человека, которое учит его познавать Прекрасное". Этим шестым чувством и определяется оценка памятника искусства. Но, „Die Schönheit, was das ist, das weiss ich nicht", следует сказать словами Дюрера. Однако, история искусства, как бы современно она ни строилась, так же, как и эстетика, не могут исчерпать понимания искусства и, главным образом, потому, что и в том и в другом случае произведение искусства оказывается принадлежащим прежде всего или изучаемой исторической и культурной среде, или эстетической стихии, но совершенно не представляет интереса само по себе. Привходящие элементы при изучении искусства только затрудняют исследование. В настоящее время вполне осознана необходимость обратить особое внимание на изучение памятника, как такового.

Однако, считаю необходимым сделать одну оговорку. Новые подходы к изучению искусства можно наблюдать в эстетике, в истории античного искусства Греции, начиная с эгейского периода, христианского искусства, искусства т. н. средневековья, искусства эпохи Ренессанса и новейшего искусства. Намечается этот метод при изучении искусства и внеевропейских стран, например, Японии и Африки.

Обширный и разнородный материал требовал бы для полного освещения вопроса работ философа и исследователей античного и нового искусства. Если я взял на себя смелость охарактеризовать в небольшой статье столь обширный материал, то сделал по следующей причине. Мне кажется, что своевременно дать именно краткую сводку главнейших, по возможности, типологических работ ученых, занимающихся за последние годы изучением искусства с новых точек зрения. Сейчас искусствознание переживает момент, когда оно должно оглянуться на пройденный путь, сделать оценку достигнутых результатов и, поставив хорошо очерченные вопросы, направиться в планомерном движении к поставленным целям. Предварительно остановимся, однако, несколько на эстетике, которая до недавнего времени брала на себя истолкование основных проблем искусства.

II.

Вопросы, которыми занималась „старая“, спекулятивная эстетика и в значительной мере продолжает интересоваться также и современная наука о Прекрасном, и то, как она эти вопросы ставила, показывают, что эстетика не знает произведения искусства, как живого и сложного организма. Свои построения эстетика основывает на анализе понятия искусства и из него получает свои выводы, к которым подводятся те или иные категории искусства.

„Эстетика“ интересовала прежде всего проблема эстетической телеологии: мир пребывает для осуществления Красоты, которая объявляется в Прекрасном, в Добре, в Возвышенном. Прекрасное есть Добро и Истина.

Прекрасное, как высшая категория, к себе сводит и через себя объясняет чувства человека, его волю, мышление. Прекрасное создает гармонию в мире и устанавливает отношения между людьми и Природой в ее единстве и множественности явлений. Природа могущественный орган, осуществляющий эстетическую телеологию. Сама Природа представляет Естественную Красоту.

В наивысшей степени обладает знанием Прекрасного художник: он жрец, — чувства, воля и мышление его содержат в

себе стихию Прекрасного. Художник—творец, так как он своими эстетическими чувствами, волей, воображением вызывает к жизни Искусство.

Искусство, единое, распадается на свои виды: раждается поэзия, музыка, архитектура, живопись, скульптура, наука. Осуществляя высшие эстетические цели, заложенные в движении мира, Искусство переносит свои действия в область практической жизни. Искусство украшает жизнь человека всеми ценностями культуры, ведущей к совершенству.

Характерно, однако, что уже в начале XIX в. Гербарт сделал попытку построить систему практической философии, доказывая, что отвлеченные эстетические системы не обладают опытным непосредственным знанием и заменяют его бесплодной диалектикой. Система Гербарта не получила признания, и начатое им „формальное“ движение в изучении явлений эстетической ценности не дало нужных результатов, особенно в смысле приближения „эстетика“ к произведению искусства.

После сороковых годов эстетические теории, не имея силы оторваться от „спекулятивного“ метода рассуждения и не остановившись на „формальном“ типе построения, представляют собою малоотрадную картину „эклектизма“, как справедливо отмечает Дессуар: новые системы пытаются примирить тонкости, свойственные философскому мышлению, с требованиями исторических наук [1]. При этом, однако, по прежнему, главное внимание обращается на исследование природы эстетического наслаждения и эстетических ценностей.

Все же Дессуар наблюдает „живое движение“ в науке о Прекрасном в некоторых работах Кона, Липса, Фолькельта [2].

„Устремление вперед“, пользуясь выражением Дессуара, мы можем наблюдать более всего в трудах, которые обращают главное внимание на постановку нового вопроса, „как“ изучать проблемы искусства, и на те вопросы, которые выдвигаются самими произведениями искусства. В указанном отношении необходимо отметить работы того же Дессуара и Утица с характерными, новыми для эстетики, заглавиями: „Эстетика и основы общего искусствознания“ и „Основы общего искусствознания“ [3].

Нельзя не отметить также своеобразной теории эстетики „прочной формы“ Кроче, устанавливающего наличие целостности художественного выражения, выясняющего понятие Прекрасного, как понятие, стоящее вне эстетики. Кроче знает только выраженную в форме интуицию и он говорит о

[1] Dessoir, Aestethik und allgemeine Kunstwissenschaft, (Stuttgart. 1906) 51.
[2] Dessoir, yk. соч., 58, 59.
[3] Utitz, Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft, I и II (Stuttgart, 1914 и 1920 гг.).

том, что все наши чувствования представляют собою формы „чувственного познания“ [1].

Современные течения в эстетике несомненно подготовлены плодотворными наблюдениями „эстетиков“ прошлого времени. Необходимо, поэтому, отметить некоторые новые для своей эпохи взгляды и в школе спекулятивной эстетики, которые сейчас получают свою запоздалую оценку.

Гербарт, которого мы упоминали выше, непонятен, если не вспомнить Баумгартена; нельзя также не отметить знаменательного совпадения мыслей в половине XVIII в. Хогарта и основателя истории классического искусства Винкельмана.

Баумгартен является как бы обоснователем современного интуитивизма; он стремится построить эстетику, как учение о чувственном и наглядном познании мира. Эстетические процессы, по Баумгартену, представляют аналогии с логическими процессами. Он устанавливает „эстетические доказательства“ (demonstrationes ad oculum), являющиеся в противоположность логическому доказательству „доказательствами осязательными“ (demonstrationes palpabiles). Баумгартен, построения которого хотя и не получили признания, заложил все же камень в фундамент самостоятельной эстетики, которая могла бы подойти с достаточным правом к истолкованию произведений искусства. Нельзя не отметить оживление интереса к Баумгартену в настоящее время: некоторые немецкие критики находят отражение его идей у Кроче [2].

Мысли Хогарта и Винкельмана подводят нас ближе к самим произведениям искусства. Хогарт, не строя философских систем, указал, что живым источником познания Прекрасного являются произведения самого художника. Художник глубже и непосредственнее чувствует Прекрасное, чем простой смертный — он один в состоянии сознать в памятниках искусства произведения Красоты. Произведения искусства художника—откровения о Прекрасном. Однако, это Прекрасное отнюдь не тождественно с Красивым. Есть Прекрасное и в уродливом и в отталкивающем: гравюры художника являются лучшей иллюстрацией к этому положению. Произведения искусства многочисленны и разнообразны, но основа их едина, так как Прекрасное едино. Отсюда вытекает известное положение Хогарта об Единстве в Многообразии. Как художник и, особенно, как

---

[1] Ср. Кроче, Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика, ч. I, Теория (Москва, 1920). Заметка о трудах Кроче: в журнале „Начала“ (Петроград, 1921), 1, 264. Новейшая критическая статья: в „Zeitschr. f. Aesth u. allg. Kunstw.“, 1922 г. Работы Кроче по эстетике составляют т. V его философских сочинений за 1911—1919 г.г. Croce, Nuovi saggi di estetica (Bari, 1920); м. пр. здесь помещены этюды о начале, периодах и характере истории эстетики, об искусстве, о внеэстетическом понятии Прекрасного и об изобразительных искусствах с критикой теорий Фидлера и Гильдебранда.

[2] Указанная статья в „Zeitshr. f. Aesth. u. allg. Kunstw.“, 1922 г.

график, Хогарт глубоко понимал значение линий. Отдавая дань „живописному“ характеру эпохи, он отмечает линии более высокой ценности, как, например, змеистые и волнистые: только в них осуществляется, а не в простых прямых, разнообразие и однообразие, нужное сплетение линий и величина их. Хогарт требует возможно большего разнообразия в линиях архитектуры, в орнаменте, в живописи.

Хогарт затрагивает также вполне современный вопрос о том, почему линии, не обладающие вне композиции эстетической ценностью, оказывают воздействие на человека. Он объясняет это тем, что воспринимаемый зрителем предмет побуждает „душу“ как бы следовать за ним. Здесь, в соответствии с взглядами Гильдебранда и Вёльфлина можно сказать, что глаз художника, совершающий зрительно-психический акт, следует по линиям, охватывающим предмет. Глаз как бы „ощупывает“ предмет со всех сторон. Положение Хогарта напоминает „нащупывающий глаз“, „nachtastende Auge“, Гердера, строившего против Канта свою „эстетику значительного“, согласно которой при восприятии предмета нет ничего второго, лежащего вне предмета. Предмет и наше восприятие его составляют единое. Этот Глаз Гердера является несомненно родственным Большому Глазу — „das Auge“ Вёльфлина [1].

Подобно Хогарту, Винкельман также считал необходимым установить определенный, „абсолютный“ и в то же время осязаемый источник Прекрасного. Свое положение он формулировал точнее, чем Хогарт. Памятники искусства классической древности Греции и Рима являются этим источником. Они представляли для Винкельмана чистые формы, содержащие высшие эстетические ценности. Это были знаки возвышенной речи, с которой божество обращалось к человеку. В связи с установлением абсолютно прекрасной формы греческой скульптуры Винкельман вырабатывает понятие стиля и обращает внимание на влияние, которое оказывает на него климат, раса, национальные качества, государственный строй. Рассматривая произведения искусства в исторических условиях, Винкельман устанавливает смену стилей в трех знаменитых чередованиях: зарождение, расцвет и упадок искусства. Но, так как в произведениях греческого искусства был воплощен абсолютный идеал, то, следовательно, развитие греческого искусства есть развитие идеальной формы.

Винкельман еще более, чем Хогарт, ценил значение линии. Он находил ее в изображениях идеально-прекрасного человеческого тела и считал высшей геометрической фигурой эллипс, отвечающий контурному рисунку человеческого тела и основному понятию „формы чистой Красоты, которая никогда не имеет прерывистых частей“.

---

[1] Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (München, 1921), 18.

Изучая идеальные формы, которые являлись дарами божества, Винкельман не мог не коснуться вопроса о значении „учености“ при исследовании памятников. „Нужно помнить“, говорил он, что „ученость должна занимать в работах по искусству наименьшее место; если же она ничего существенного не высказывает, то должна почитаться за ничто“. Винкельману приходилось встречаться с эстетическими эрудитами, повидимому, не реже, чем Бодлеру с парижскими „фанатиками Красоты“! Приведенное мнение Винкельмана об опасности излишней „erudizione“ в исследовании не должно быть забыто, хотя Винкельман нередко погрешал против выставленного им положения, особенно, при истолковании мифологического содержания композиции. По существу же положение Винкельмана содержит чрезвычайно важную мысль: произведение искусства невозможно изучать исключительно при помощи отвлеченных понятий.

Приведенные примеры позволяют сделать несколько выводов. Мы видим, как в разгаре спекулятивной эстетики, оперирующей отвлеченными понятиями, далеко стоящими от произведений искусства, Баумгартен, Хогарт и Винкельман указывают в разрез существующим мнениям на значение „чувственного познания“ и на исключительную важность самого произведения художника. Они говорят о необходимости прежде всего видеть памятник и не только физическим глазом, но прежде всего „ощупывающим“ духовным Глазом. Про них можно было бы сказать словами Вольтера, что они хотели бы „voir la pensée ou toucher“. Наконец, они обращают внимание на значение линии и формы. Они чувствуют, что язык искусства иной, чем язык отвлеченной науки. Однако, конечно, не следует их роль переоценивать и видеть в Хогарте и Винкельмане основателей современного искусствознания. Они прежде всего люди своего века, для них искусство — это Красота, творимая божеством.

Так, время от времени, создавались положения, направленные на то, чтобы вывести искусство из сферы отвлеченной эстетики и вместе с этим укрепить значение произведения искусства.

Россия не оставалась чуждой разработке вопросов изучения искусства. Для примера напомню забытую статью академика Н. П. Кондакова, которая представляет интерес не только, как показатель настроения семидесятых годов, но и потому еще, что она знаменует собою один из этапов завоевания историей искусства места в нашей высшей школе [1]. Н. П. Кондаков считает необходимым, как это уже имело место во Франции, разграничить теорию искусства, „долженствующую

[1] Кондаков Н. П., Наука классической археологии и теория искусства, „Записки Новороссийского Университета“, 1872 г., 51—90.

по своему существу идти путем индуктивным“ и эстетику, которая „останется отделом умозрительной философии“ и будет трактовать о Прекрасном [1]. Это разделение необходимо проводить и по отношению к классическому искусству. Нужно идти от исторической разработки именно классического искусства [2]. Н. П. Кондаков говорит, что в этом, так сказать, практическом направлении теория искусства устраняет от себя все те отделы, которые, как метафизика Прекрасного, могли бы только препятствовать установлению положительных данных и необходимому ограничению области исследования Прекрасного только в искусстве с целью выработки прочных положений, которыми должна руководиться художественная критика [3]. Нужна почва действительности, необходима безпристрастная критика, ищущая в памятнике новых знаний; нужно отделять и связывать эпохи и явления, а главное, избегать произвола субъективных суждений. Для науки наступает время, когда каждый памятник, хотя бы и мелкий, не может уже казаться новой, нередко лишней мелочью. Он находит себе место и становится новым звеном исторической последовательности. Н. П. Кондаков высказывает весьма важную мысль в заключение своей работы, отмечая, что „древний памятник говорит современному зрителю то, что говорил он некогда художнику, его создавшему“ [4]. Эту мысль можно выразить иными словами: язык искусства един, нужно только его понимать. Или еще иначе: если современный зритель знает то, что памятник говорил художнику древности, это значит, что существуют закономерные пути искусства, на которых создаются памятники.

Работа Н. П. Кондакова относится к 1871 году. Не случайно, что в это время вновь мы встречаем мысли, сходные по существу с отмеченными нами выше у Баумгартена, Хогарта и других.

III.

„Семидесятые годы“ — десятилетие сложной и разнообразной жизни на Западе и в зависимости от него в России. Основной тон времени — позитивизм в разных формах и приложениях, укреплявшийся, благодаря развитию точных наук и успехам техники [5]. По отношению к пятидесятым годам эти „Семидесятые годы“ одна из высших точек реалистического отношения к миру в кривой, изображающей историю

---

[1] Кондаков, ук. соч., 53.
[2] Кондаков, 79.
[3] Кондаков, 79.
[4] Кондаков, 90.
[5] Ср. Fiedler, Moderner Naturalismus und Künstlerische Wahrheit в его „Schriften über Kunst“ (München, 1913), I, 133.

второй половины XIX столетия. Этот основной тон был слышен в области всех гуманитарных знаний, но звучал он по разному в различных дисциплинах. В различии тонов звучания позитивизма можно сделать наблюдения важные для жизни искусства.

Вот несколько примеров полных аккордов позитивизма.

В 1874 г. известный историк литературы Вильгельм Шерер подхватил фразу, незадолго до этого высказанную Юлианом Шмидтом: „новое поколение не строит никаких систем". Миросозерцания, подтверждал Шерер в своих лекциях и статьях, потеряли кредит. Ссылаясь на точные науки, Шерер требовал, чтобы науки гуманитарные заимствовали у них методы исследования [1].

То же проводит в 1879 г. во Франции Золя в своей известной работе об экспериментальном романе. Можно верить только прочно установленным фактам, и натурализм представляет наилучшую литературную форму в век торжества точной науки.

В изобразительном искусстве художники проводили те же мысли. Искусство прошлого стремилось, говорили они, приукрашать явления жизни и повинно в искажении действительности. Теперь нужно стать лицом к лицу с действительностью и изображать все так, как оно существует в реальной жизни. Правда, при этом вопрос об истинной сущности действительности не ставился, и мнения по этому поводу не шли дальше форм наивного реализма.

Например, Курбе в знаменитом своем художественном манифесте 1855 г. говорил: „реализм по существу искусство демократическое. Оно состоит в изображении предметов видимых и осязаемых. Живопись—чисто физический язык, и предметы абстрактные, невидимые и несуществующие не подлежат ее ведению". Эти же мысли повторял он и 15 лет спустя: „сущность реализма заключается в отрицании идеала; никогда ни один художник до настоящего дня не решался это утверждать столь категорически, как я".

Казалось, что позитивизм в искусстве утвержден, и увлечение им, действительно, достигает размеров, которые позволили Фидлеру привести сравнение его с потоком, заливающим в своем бурном распространении все окружающее [2].

Воздействию этого потока подвергся также рисунок, значение которого упало в семидесятых годах в сравнении с усилившейся красочностью „реалистической" живописи [3].

Однако, позитивизм отнюдь не оказался единственным художественным потоком: в Германии, например, Вильгельм

---

[1] Вальцель, Импрессионизм и экспрессионизм (Петроград, 1922), 11.
[2] Fiedler, ук. соч., I, 136.
[3] Justi, Deutsche Zeichenkunst im neunzehnten Jahrhundert (Berlin, 1922), 93.

Лейбль и Марес работают в одно время. Более того, в самом основном русле позитивизма можно отметить различные струи. Это наблюдение возможно сделать, например, по отношению к Курбе и Мане. Курбе, работая в 1869 г. на берегу Штарнбергского озера около Мюнхена над осенним ландшафтом, в то же время тщательно копировал в Мюнхенской пинакотеке картины старых мастеров. Также и Мане проходит школу „импрессионистического“ отношения к действительности через изучение Веласкеса и Франца Хальса.

Нельзя не отметить также творчества Сезанна, исключительного по своему своеобразию преломления идей позитивизма. У Сезанна, который с чрезвычайным вниманием относится к старому искусству и особенно ценит Греко, уже в семидесятых годах можно наблюдать, как для него природа, являясь живописным предметом, лежащим в основе зрительного явления, в то же время представляет совокупность строгих и законченных, объективных, „кубических“ форм. Иначе говоря, реалистическая основа перерабатывается в живописи Сезанна в „философскую“ концепцию формы Вещи.

Присутствие разных потоков художественных интересов можно наблюдать также и в широких кругах общества семидесятых годов. В Германии, например, более всего ценился боевой реализм в живописи и, в то же время, выставка картин Гольбейна в 1870 г. вызывает самый живой интерес в тех же кругах.

Словом, даже для лучших художников-позитивистов „семидесятых годов“, как верно отмечает Мейер-Грефе, слова о натурализме в искусстве представляли собою явную бессмыслицу [1].

Вот еще один, более резкий, пример разнородности художественных течений в семидесятых годах. Моне и Писсаро во время войны 1870 г. находились в Лондоне, где они, конечно, наблюдали, как, в виде протеста против натурализма и в частности против импрессионизма, в Англии создалась школа „прерафаэлитов“, для которых действительность являлась в символических и эстетических образах.

И как ярко, на фоне позитивизма континента, должен был выступать примерно в 1878 г. Оскар Уайльд в роли эстета и пророка „красивой жизни“! [2]

Изучение искусства античной Греции подверглось также воздействию основного тона времени.

Именно в духе идей семидесятых годов, необходимо оценивать знаменитое в свое время сочинение Земпера, в котором он воплотил свой протест против влияний спекуля-

---

[1] Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst (Berlin, 1904), I, 141.

[2] Чуковский, Оскар Уайльд (Петроград, 1922), 24.

тивной эстетики и, особенно, против философии Гегеля [1]. В своем труде Земпер, обосновавший сравнительно-генетический метод исследования, стремится изучать явления искусства эмпирическим путем. Земпер доказывает, что на формы искусства влияют главным образом материальные причины (цель употребления, материал, климат и т. д.) и в значительно меньшей степени причины духовного порядка. В частности, весь орнамент выводился Земпером из техники тканья и плетения.

Теория Земпера получила, как известно, весьма широкое признание в шестидесятых и семидесятых годах. „Земперианцы" выставили даже догматическое положение, гласившее, что „художественная форма есть продукт соединения материи и обрабатывающих ее технических приемов". В течение некоторого времени „Техника" почти заменила понятие „Искусство". Под влиянием Земпера написана и работа Конце „К истории возникновения греческого искусства".

Однако, теория Земпера, объясняющая произведения искусства, главным образом, со стороны их формы, менее всего может быть по существу рассматриваема как пример чисто позитивного метода построения. Действительно, Земпер должен допускать существование какого-то отвлеченного Образца, который и ложится в основу, например, ткацкого мастерства. В создании стиля нужно было признать участвующими, прежде всего, крупные Идеи.

Приведенные примеры позволяют сделать два наблюдения. Позитивизм, действительно, проникает в область духовного творчества. Но, господствуя, он отнюдь не являлся единственным и целостным течением: импрессионизм и противоположный ему английский эстетизм показывают на разнородные группировки вкусов и взглядов в живописи и в современной литературе.

Позитивизм, однако, содержал, по существу, весьма значительную мысль: признание действительности и наблюдение над действующими в реальных условиях закономерными силами.

Несомненно, весьма сложным отражением основных положений позитивизма семидесятых годов должны мы, мне кажется, объяснить своеобразное стремление к Действительности у тех, кто был противником наивного реализма.

Вот несколько примеров: Уолтер Патер, утонченный знаток старых легенд, автор „Воображаемых портретов", пишет в предисловии к своим этюдам по Ренессансу, вышедшим в Лондоне в 1873 г.: „писатели по вопросам искусства и поэзии многократно пытались установить абстрактное понятие Кра-

[1] Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten (Leipzig, 1861; 2-ое изд. 1879). В последнее время подробное изложение теории Земпера дал в своей изданной на правах рукописи брошюре Н. И. Романов, Введение в историю искусства (Москва 1917).

соты и выразить ее в общих выражениях и найти универсальную формулу для нее". Но, „Красота нечто относительное; поэтому, определение ее тем менее имеет смысла и интереса, чем оно абстрактнее". По мнению Патера, „задача истинного эстетика заключается в том, чтобы определить Красоту в возможно более конкретных формах". „Видеть вещь такою, какова она есть в действительности, вот, что признается целью истинно-критической деятельности. Но, для того, чтобы видеть предмет в действительности, необходимо иметь восприятие своего собственного впечатления таковым, каково оно есть" [1]. Можно, конечно, отказать в научности выражениям Патера, как это делает Дессуар [2], но нельзя не видеть в них жизненной формулы: „видеть вещь таковой, какова она есть в действительности".

Ту же мысль, по существу, высказывает в 1875 г. Фромантен, один из тех тонких ценителей искусства, как Гонкуры и Румор, которые, по выражению Фридлендера, своим „хорошим диллетантством" сделали все существенное для понимания произведения искусства [3]. В предисловии к своей прекрасной книге Фромантен говорит, что следовало бы написать книгу, в которой „философии, эстетике, номенклатуре, анекдотическому элементу было бы отведено гораздо меньше места, а вопросам искусства несравненно больше" [4].

Более определенно формулирует свой взгляд на искусство Бурхардт в одном письме из Лондона, в августе 1879 г.: „необходимо, пишет он, привести к возможно более ясным формулам живые законы, лежащие в основе художественной формы" [5].

Приведенные примеры ясно указывают на поиски „объективной действительности", в условиях которой возможно проводить истолкование искусства более тонким методом, чем это предлагали обоснователи позитивизма.

Неизмеримо большее значение имеет работа, которая была проделана, начиная с 1866 г., в Мюнхене и в Италии, в Риме и во Флоренции Маресом, Фидлером и Гильдебрандом. В постоянном обмене мнений со своими друзьями Фидлер выработал темы главных своих статей „Об оценке произведений изобразительного искусства" (1876 г.), „О художественных интересах и об усилении их" (1879 г.) и полемической статьи, направленной против увлечения позитивизмом („Современный натурализм и

---

1 Патер, Ренессанс (Москва, 1912), V.

2 Dessoir, ук. соч., 7.

3 Фридлендер, Знаток искусства (Москва, 1923), 18: „диллетанты сделали самое существенное; когда-то они сделали все: достаточно назвать Гонкуров, Фромантена или Румора".

4 Фромантен, Старинные мастера (Спб. 1913), 3.

5 Burchardt, Briefe an einen Architekten. 1870—1889 Jahren (München, 1913).

художественная правда“, 1881 г.). В этих же беседах зародилась книга Гильдебранда.

Марес, Фидлер и Гильдебранд, объединенные общностью художественных интересов, не стремились, однако, к созданию „школы“, не вырабатывали никаких художественных „манифестов“ и не заботились о широком распространении в печати своих взглядов. Не могли получить широкого распространения новые мысли и потому еще, что Фейербах и Бёклин, Тома и Ленбах, чаще других посещавшие кружок трех друзей, мало интересовались идеологической стороною их бесед и, конечно, не могли бы явиться проводниками мыслей. Оттого и случилось, что работы Фидлера были впервые изданы отдельным изданием лишь год спустя после его смерти в 1896 г., только в 1913 г. были переизданы, и у нас в широких кругах мало известны. Гильдебранд издал свою книгу „Проблема формы в изобразительном искусстве“ только в 1893 году. Также и Марес, не признанный при жизни, смерть которого в 1887 г. прошла для широких кругов незаметно, только в начале девятисотых годов начал входить в художественный обиход европейского искусства.

На основных взглядах Фидлера необходимо остановиться подробнее. При обозрении его взглядов на искусство, мы включим также его рассуждения о значении „зримости“ (Sichtbarkeit) в работе „О происхождении художественной деятельности“ (1887 г.) [1].

IV.

Уже в своей первой работе Фидлер отмечает, что объяснение произведения изобразительного искусства, как порождения человеческой энергии, и суждения о нем, должны исходить из иных предпосылок, чем истолкование произведения природы и суждения о нем [2]. Тут же Фидлер ставит свой первый основной критический вопрос: является ли вполне обоснованным предположение, что искусство в полном его объеме принадлежит истолкованию эстетикой? Не имеет ли искусство какое-либо иное, самостоятельное значение, чем то, которое эстетика ему приписывает [3]. Для Фидлера нет сомнения, что необходимо должна возникнуть специальная дисциплина, которая будет заниматься вопросами искусства. Главный вопрос Фидлера разбирается им в четырех положениях.

---

[1] Fiedler. Schriften über Kunst (München, 1913), т. т. I и II (2-ое изд. работ Фидлера было выпущено Коннертом; 1-ое—Марбахом в Мюнхене 1896 г.). О Фидлере главнейшие работы: Konnerth, Die Kunsttheorie Konrad Fiedlers (München, 1909); Utitz, K. Fiedler, Schriften über Kunst в „Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw.“, 1913 г., 501—504; Utitz, Grundlegung etc, I, 3—9. Paret, Konrad Fiedler в „Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw.“, 1922 г., 320—368.

[2] Fiedler, ук. соч., I, 3.

[3] Fiedler, I, 11.

Во первых, эстетика и изучение изобразительного искусства выигрывают, если обе дисциплины в своих исходных пунктах и выставляемых ими целях сохранят свою самостоятельность. Они должны соединяться лишь в том случае, если от этого проистекает взаимная польза.

Во вторых, эстетика обязана своим происхождением иной духовной потребности, чем искусство. Она не может истолковывать произведения искусства с точки зрения только эстетической ценности (Aesthetisch) и оставлять их без объяснения с точки зрения искусствознания (Künstlerisch).

В третьих, положения, выставляемые эстетикой, могут быть не только этического и не только художественного происхождения, они могут также вытекать из соображений религиозного, этического или политического характера.

В четвертых, создание художественных произведений исключительно по правилам эстетики должно неизбежно привести к смерти искусства.

Из приведенных положений Фидлера видно, что, если бы третье положение подчинило себе искусство всецело, то оно оказалось бы непригодным для изучения специально-художественного произведения. Равным образом, если бы искусство оказалось подчиненным исключительно научному рассмотрению, оно могло бы также потерять многое из присущих ему качеств. Возможна, предполагает Фидлер, история искусства, в которой некоторые весьма существенные художественные стороны исторически изучаемого предмета могут быть оставлены совсем без внимания. Это особенно часто может случаться при изучении, например, памятника архитектуры. В ней труднее, чем в изобразительных искусствах, определить, какая часть здания принадлежит художественной деятельности и какие части обязаны своим происхождением техническим потребностям [1].

Из сказанного вытекает одно из важнейших положений теории Фидлера: искусство может быть определяемо только на его собственной почве [2]. Во всей пестрой совокупности памятников, создаваемых проявлением различных способностей и осуществлением разных стремлений художника, можно заметить основную нить закономерного развития искусства, находящего свое воплощение в самых разнообразных формах [3]. Работа над произведениями искусства должна принадлежать особой научной дисциплине, обладающей своей методологией [4].

---

[1] Fiedler, ук. соч., I, 20.
[2] Fiedler, I, 30: „Die Kunst ist auf keinem anderen Wege zu finden als auf ihrem eigenen".
[3] Fiedler, I, 73.
[4] Fiedler, I, 15—17.

При таком положении возникает необходимость с особым вниманием относиться к развитию способности Восприятия. Фидлер, в некоторых своих положениях напоминая мысли Баумгартена, говорит, что Восприятие так же, как абстрактное мышление, должно получить признание своего права на самостоятельное значение. Ведь человек осуществляет свое духовное господство над миром не только в применении именно Понятия, но также и в осуществлении Восприятия. Происхождение и существование искусства основывается на непосредственном захвате мира силою Восприятия. Значение этого Восприятия заключается в том, что оно является определенной, именно этой, а не другой, формой, в которой человек не только стремится осознать мир, но благодаря которой он принуждается к познанию его.

Таким образом, положение художника по отношению к миру определяется не его свободным выбором, но является ему присущим. То, что создает искусство, представляет вовсе не второй мир, который существует вне искусства; нет, скорее именно искусство вызывает мир для художественного сознания. Невозможно отделять бытие (Wesen) от явления (Erscheinung) — то и другое соединено в Едином. Вообще, можно сказать, что существует Единство в Многообразии, как это имеет место, например, в естественноисторических дисциплинах. Однако, нужно помнить, что Единство не дает права конструировать понятия метафизической „Вещи в себе“ [1].

Если бы человек не обладал художественным дарованием, мир в одной из своих сторон оказался бы потерянным для людей.

Здесь Фидлер подходит к новому важному положению: „Искусство обладает способностью исследовать подобно науке, а наука обладает даром оформления, как искусство. Разница заключается лишь в материале, из которого черпается форма. Искусство и наука обладают им присущими средствами, благодаря которым человек познает действительность“ [2]. Фидлер формулирует эти средства во второй своей работе „О происхождении художественной деятельности“.

Но, прежде всего, что такое действительность? По мнению Фидлера, может быть, по существу, только „одна действительность, и эта единая действительность так построена, что к ее сущности неизбежным образом принадлежит духовно-чувственная организация человека. Без этой последней действительность теряет не только способность к явлению, но также и свою сущность, словом, она перестает существовать. Человек не может предъявлять никаких требований к какой-либо иной

---

[1] Fiedler, ук. соч., II, 193.
[2] Fiedler, I, 50.

действительности“ [1]. Фидлер дает соответствующую его теории формулу для этой единой действительности: существует „чувственный материал действительности“ (Sinnlicher Wirklichkeitsstoff), который может дать себе самому выражение [2].

Эту действительность искусство познает путем восприятия, наука путем установления понятий. В восприятии осуществляется „зримость“ предмета (Sichtbarkeit) [3]. Эта зримость вещей находит свое воплощение в „выраженной форме“ (Formgebilde) [4].

Необходимо, с точки зрения логики, отчетливо оценить это положение Фидлера: человек приобретает тем большую ясность понятия, чем сильнее произошло отвлечение элементов восприятия. Но понятие никогда не может служить средством к удлиннению нашего восприятия. Восприятие вполне противоположно понятию [5].

Центральное понятие „зримости“, которое Фидлер подробно анализирует, является, несомненно, философским аспектом излюбленного положения Мареса: „научиться видеть составляет все“ (Sehen lernen ist alles). Из многочисленных мест, посвященных выяснению значения зримости, приведем следующее: „произведение искусства должно стать на место природы, только тогда мы перестанем стремиться видеть искусство через природу; мы подчиним себя искусству, чтобы оно нас учило видеть природу“ [6]. Как мы видим, главное свойство произведения искусства заключается в том, что в нем воплощена зримость. Таким образом, произведение искусства служит, в конце концов, не для чего иного, как для чувственного познания мира и его явлений. Искусство, иначе говоря, открывает нам картину существующего мира.

Итак, изложенные выше взгляды Фидлера сводятся вкратце к следующему.

Искусство обладает закономерностью в явлениях своего бытия и развития. Конкретные условия места и времени могут изменяться, так же как меняются индивидуальные черты художника. Но закономерность проявляется прежде всего в процессе художественного творчества, в создании тождественных форм современный художник родственен античному.

Идея Красоты вовсе не составляет необходимого содержания произведения искусства: субъективно произведение искусства

---

[1] Fiedler, ук. соч., II, 202.

[2] Fiedler, I, 266, в статье „О происхождении художественной деятельности“.

[3] Fiedler, I, 242.

[4] Fiedler, I, 32; ср. 18, 247 и след., 310.

[5] Это положение хорошо выясняет Dessoir, ук. соч., 72, приводя выражение Фидлера (I. 290): „художник обладает способностью, которой мы лишены, он может процессы восприятия глазом привести к зрительным выражениям“.

[6] Fiedler, ук. соч., I, 289, 331 и след.

может восприниматься, как Прекрасное, но это понятие не составляет главного предиката памятника [1]. Фидлер в одном месте хорошо иллюстрирует свою мысль: „художники от Дюрера до Рембрандта являются первоклассными мастерами так же, как Рафаэль или Микеланжело, хотя северные художники и устремлялись к совершенно иным предметам, чем Красота“ [2].

Равным образом, научные или отвлеченные философские идеи, как таковые,—не составляют содержания искусства. Фидлер освобождает его от эстетики и психологии школы Фехнера, говорящей о чувстве приятного и неприятного.

Искусство должно составить содержание особой научной дисциплины.

Зримость предмета составляет главный элемент в создании произведения искусства.

Искусство получает бытие только при условии преображения восприятия и приобретения им формы.

Словом, главное—проблема чистого оформления восприятия. В большинстве случаев эстетика именно это положение и не принимала во внимание: эстетическая ценность, как таковая, не имеет дела с изображением и оформлением; эстетическое наслаждение и Красота—состояния дионисического хаоса, но не радость перед аполлоновской формой.

Искусство закономерно возникает постоянно в новых оформляемых явлениях. Не может быть готового „художественного языка“. Однако, вся множественность художественных явлений представляет Единство.

Видение осуществляется путем „чувственного познания“ (Sinnliche Erkenntniss). Эта формула, известная некоторым эстетическим теориям и занимающая видное место в построении Геттнера, приобретает у Фидлера особое значение [3].

Действительность, а не отвлеченный мир, предстает художнику. Искусство открывает нам эту действительность.

Фидлер в своих поисках объективного многим обязан в философском отношении Канту, главным образом, его методам теории познания. Однако, он принимает с большой критикой учение Канта, особенно его Эстетику и Критику Суждений.

Но, опираясь на философское основание, Фидлер отнюдь не стремится установить законы, определяющие бытие и развитие искусства [4]: он хочет лишь вскрыть закономерность, существующую в явлениях искусства и в отношениях человека к нему.

---

[1] Fiedler, ук. соч., II, 18.

[2] См. об этом Utitz, Ausserästhetische Faktoren im Kunstgenuss в „Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw“. 1912 г., 618.

[3] Spitzer, Hermann Hettners kunstphilosophische Anfänge und Literarästhetik (Graz, 1903), 29, 125, сл. Искусство — особый орган, создающий представления мыслей, оно является языком чувственного сознания.

[4] Fiedler, ук. соч., I, 74.

В значительной степени отсутствием догматических формул, влияние которых весьма заметно у Гильдебранда, Фидлер несомненно обязан живописному материалу, предоставлявшемуся ему художником Маресом. Только тесной связью с Маресом можно объяснить центральное положение, которое у Фидлера занимает идея чувственного познания и ироблема оформления зримости. Все эти вопросы, взятые вне философской рамки, являются прежде всего проблемами для каждого творящего пространственные формы художника.

При всей тщательности разработки материала, Фидлер, однако, конечно, не мог создать теорию, которая бы не вызвала ряда вопросов и замечаний [1]. Но первый этап работами Фидлера завершен. Цели искусствознания были намечены и задачи поставлены.

V.

Второй эпохой в развитии нового понимания искусства, как самостоятельного целого, является десятилетие „девяностых годов", начало которых идейно связано с „семидесятыми годами" кружка Марес—Фидлер—Гильдебранд.

После смерти Мареса, Фидлер и Гильдебранд продолжали деятельную разработку вопросов изучения искусства. В результате, за два года до смерти Фидлера появилось известное сочинение Гильдебранда „Проблема формы в изобразительном искусстве" [2].

Подобно Фидлеру Гильдебранд в своей работе полемизирует с позитивистическим пониманием искусства и выступает против импрессионизма, который, отвергая участие мышления в искусстве, открывает широкое поле для субъективизма и утверждает в жизни несомненный художественный релятивизм.

В противоположность Фидлеру Гильдебранд в борьбе против крайнего субъективизма впадает в другую крайность: он стремится создать прочные и не дающие места исключениям законы изобразительного искусства.

В то же время, при знакомстве с теорией Гильдебранда, чувствуется, что он не только философ и ценитель искусства, как Фидлер, друг художника Мареса, но прежде всего сам художник-скульптор. Такое сочетание качеств в Гильдебранде-исследователе сказывается, например, в том, что он уделяет много места анализу элементов материального свойства в процессе осуществления творческого замысла. Гильдебранда весьма живо интересуют вопросы, связанные с материалом, размерами, светом и тенью.

---

[1] Напр., Мейман, Введение в современную эстетику (Москва, 1909), 106—108.

[2] Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst (Leipzig, 1893; русский перевод, Москва, 1914).

Под влиянием Греции классического периода, Гильдебранд ищет в искусстве строгую тектонику, гармонию, замкнутость формы и чистоту контуров в произведении скульптуры.

Иногда можно подметить даже черезчур сильное влияние анализа в применении к памятникам искусства. Излишний рационализм, опасный для каждого художника вообще, подчас подводит произведения Гильдебранда к границе холодного академизма.

С другой стороны, в согласии с Фидлером, Гильдебранд выдвигает, как одно из главных своих положений, значение автономности искусства. Это положение особенно необходимо защищать, говорит он, так как исторический метод исследования привел к тому, что в произведениях искусства все более и более выдвигаются на первый план изменения и различия. Отличаются личные черты художника, условия эпохи, национальные особенности. Отсюда возникает ложный взгляд, что в искусстве дело идет прежде всего об отношении к личности, к художественным сторонам природы человека. Художественно существенное содержание, которое независимо от всякой смены эпох следует своим внутренним законам, игнорируется [1].

В соответствии с основным взглядом на значение самостоятельности искусства, Гильдебранд и пишет свою книгу, выступая, как остроумно замечает Вёльфлин, „во имя искусства, а не в обоснование какого-либо особого стиля“ [2].

Если для философа Фидлера одной из главных задач было доказать право искусства на автономность и выяснить значение Зримости, то Гильдебранд художник-скульптор свое внимание устремляет прежде всего на проблему пространства и на его анализ.

Взгляд Гильдебранда на пространство, по существу, весьма близок к пониманию пространства античной Грецией. Существует пространственное целое, которое есть пространство, как трехмерное протяжение. Иначе: движение или способность движения нашего представления происходит по трем измерениям [3]. Существенным в этом пространстве является его непрерывность. Пространство можно представить себе не как ограниченное снаружи, но как оживленное извнутри; оно как бы является полым пространством, которое наполнено частью единичными объемами предметов, частью воздушными телами [4].

Как происходит восприятие предмета? Как и Фидлер, Гильдебранд на первое место выдвигает анализ процесса видения и представления предмета.

---

[1] Гильдебранд, ук. соч., 67.
[2] Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 115.
[3] Гильдебранд, ук. соч., 26.
[4] Гильдебранд, 27.

Необходимо отдать себе прежде всего ясный отчет в роли видящего Глаза: этот тонкий инструмент создает некоторое единство благодаря установлению равновесия, осуществляемого бесконечно сложным смешением духовного и чувственного материала [1]. Это смешение не что иное, в конце концов, как результат осуществления чувственного познания, о котором речь была выше.

Видение зависит не только от формы бытия предмета, но и от формы его воздействия. Форма бытия независима от смены явлений; форма воздействия—результат действия самого предмета, освещения, среды и изменяющейся точки зрения воспринимающего. Непосредственное восприятие, даже простой образ воспоминаний не соответствует форме воздействия предмета: необходимо фиксировать и объединить в их взаимных отношениях все многообразные ощущения формы, из которых складывается форма воздействия [2].

Но, без помощи представлений, эти задачи неразрешимы. Гильдебранд возражает против взгляда, проводимого позитивной школой, что всякое влияние представлений искажает, так называемую, правду природы. Наоборот: именно представления обусловливают зрение в собственном смысле. Ведь „жизнь природы есть собственно ее оживление при помощи представлений“ [3]. Нельзя, как хочет художник-позитивист, воспринять самый предмет, мы можем иметь только представление о нем [4]. Зрение отнюдь не механический процесс,—только при наличии представления мы переходим от механического зрительного образа к образу пространственной природы. Поэтому, следует искать параллелей между природой и художественным произведением не в тождественности их фактического явления, но в том, что им обоим присуща одинаковая способность возбуждения пространственного представления [5].

Во всех этих построениях ясно чувствуется художник. Теория Гильдебранда в то же время практическое указание скульптору.

Художественный идеал Гильдебранда, как замечает Мейер-Грефе, носит рационалистические черты [6]; недаром Гильдебранд является, противником теории „вчувствования“: он хочет действовать строгой логикой.

Вальцель хорошо подмечает основной тон построения Гильдебранда. Он говорит, что в учении Гильдебранда „вещь“ снова получает должную оценку. Еще важнее, что Гильдебранд далеко отделяет друг от друга жизнь (или природу) и

---

[1] Гильдебранд, ук. соч., 105.
[2] Вальцель, ук. соч., 61.
[3] Гильдебранд, ук. соч., 56.
[4] Гильдебранд, 23.
[5] Гильдебранд, 30.
[6] Meier-Graefe, ук. соч., II, 462.

искусство. Но Гильдебранд далек от идеи искусства, черпающего свои законы только из духа художника и делающего произведения искусства исключительно выражением духа [1].

Лучше других выражает свое впечатление о книге Гильдебранда Вёльфлин: она на него оказала неизгладимое влияние. В предисловии к своей работе „Классическое искусство" Вёльфлин писал: „появление книги „Проблема формы" было похоже на действие освежающего дождя, упавшего на сухую почву". Затем, после более, чем двадцатилетнего воздействия этой книги, Вёльфлин вновь отмечает значение книги Гильдебранда в своей последней работе, говоря, что книга Гильдебранда стала „катехизисом новой большой художественной школы" искусствознания [2]. По книге Гильдебранда Корнелиус вел в Мюнхенском Университете занятия, из которых вышла его интересная работа „Основные законы изобразительного искусства", написанная, главным образом, как основы практической эстетики [3]. Взгляды Гильдебранда вместе с теорией Фидлера излагает Дессуар, как основу нового искусства [4], а Утиц, расходясь во многих отношениях с Гильдебрандом, все же называет его книгу „знаменитой" [5].

Как мы видим, работа Гильдебранда вызвала к себе большой интерес. Однако, против нее раздавалось и до сих пор раздается много возражений. Одни находят, что Гильдебранд холодный эстет, другие, как например Мейман, резко нападают на Гильдебранда, считая ошибочным его построение [6], третьи видят в теории Гильдебранда односторонность.

Между прочим, в последнем упрекает Гильдебранда и Вальцель, говоря, что он „защищает свой символ веры с явной односторонностью. Скульптор, да не только он один, многое может почерпнуть из книги Гильдебранда, но только не способность справедливого отношения к противоположному направлению" [7]. В последнее время Гильдебранда от этого упрека защищает Вёльфлин, говоря, что совершенно несправедливо упрекать его в защите интересов искусства только с точки зрения скульптуры: Гильдебранд возражает лишь против всяческого диллетантизма [8].

Многие из возражений, нужно сказать, основаны на недоразумении, как например, статья Гамана в дессуаровском журнале [9].

---

[1] Вальцель, ук. соч., 62.
[2] Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 115.
[3] Cornelius, Elementargesetze der bildenden Kunst. Grundlage einer praktischen Aesthetik, 2-ое изд. (Leipzig, 1911).
[4] Dessoir, ук. соч., 72.
[5] Utitz, Grundlegung, I, 8.
[6] Мейман, Введение в современную эстетику (Москва, 1919), 105.
[7] Вальцель, ук. соч., 60.
[8] Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 116.
[9] „Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw.", 1918 г.

Как легко заметить, Фидлера и Гильдебранда по праву можно рассматривать, как основателей новой школы изучения искусства.

После них необходимо в девяностых годах отметить также Ланге и Ригля.

Ланге в своей известной, задуманной им еще в семидесятых годах, не без влияния Земпера, работе „об изображении человеческой фигуры в первобытном искусстве до греческого искусства V в. до Р. Хр.“ дал в 1892 г. сводку своих основных наблюдений над формами статуарной пластики и рельефа [1].

Беря произведения мексиканского искусства, идолов с Ванкувера и Ямайки, скульптуру Египта, Ассирии и приводя архаические статуи Греции, Ланге устанавливает правила, сделавшиеся известными под именем „закона фронтальности“. В основу своих рассуждений Ланге кладет исследование размеров, объема и протяженности, т.-е. элементов, с которыми имеет преимущественно дело. Так же и для изображения плоской фигуры на ровной и изогнутой поверхности, Ланге устанавливает известные „правила“ рельефного изображения. При этом Ланге обращает внимание, как и следовало ожидать, на значение главного элемента в изображении на плоскости—линию, которую он разбирает, преимущественно, как линию контура.

Работа Ланге для греческого искусства представляет первую попытку, более строгую, чем это сделал Земпер, дать объективные основы скульптуры, исходя из закономерных, именно этому роду изобразительного искусства присущих свойств.

В родственном с Ланге кругу идей и наблюдений следует оценивать раннюю работу Ригля „Вопросы стиля“ [2].

Отдавая должное работам Земпера и завися от него в отношении приемов сравнительного метода изучения, Ригль выступает с критикой основных положений Земпера и особенно нападает на „земперианцев“. Ригль, как известно, в противоположность Земперу, обосновывает понятие „воли к созданию форм“. Художник не только „может“, он прежде всего „хочет“ создать.

Ригль, как и Ланге, стремится найти в то же время объективные элементы, на которых покоится искусство, и хочет дать основу истории орнаментики. Его наблюдения над значением в искусстве линии весьма ценны и живы. Ригль говорит о появлении на плоскости „обрисовывающей контур линии“ (Umrisslinie). С момента рождения контурной линии, линия

---

[1] Lange, Etude sur la représentation de la figure humaine dans l'art primitif jusqu'à l'art grec du V s. a. J. Ch. Резюме его работы на датском языке (Copenhague, 1892) 261.

[2] Riegl, Stilfragen (Berlin, 1893).

составила основной элемент каждого рисунка, живописи и вообще каждого рода искусства на плоскости [1].

Заслуга открытия линии принадлежит палеолитическому обитателю Западной Европы, причем его рисунки возникли, конечно, вне зависимости от ткацкого искусства, как полагал Земпер. Здесь постоянно Ригль отмечает, что при изображении передается образ не самого предмета, но его силуэты, т. е. именно „контурная линия“, которая в действительности не существует [2].

В своих других работах Ригль продолжает изучать основные элементы развития стиля и, отчасти под влиянием Викгофа, установившего понятие „живописного стиля“, стремится обосновать терминологически некоторые понятия, необходимые при изучении искусства, как самостоятельного целого [3]. Ценным является его понятие „зрительного“ (optisch) и „осязательного“ (haptisch), которое по существу является оживлением „ощупывающего глаза“ Гердера. Необходимо также отметить анализ проблемы пространства и изображения на данной плоскости, который Ригль дает в своем исследовании о голландском групповом портрете, оказавшем, спустя несколько лет, большое влияние, например, на Янцена, в его диссертации [4].

Наблюдения Ригля и особенно устанавливаемые им понятия зрительного и осязательного получили положительную оценку со стороны Вёльфлина, который в своей последней работе применительно к терминам Ригля создает свои понятия „зрительных“ ценностей (Sehwerte и Tastwerte) [5].

VI.

Изложенное на предыдущих страницах позволяет сделать несколько наблюдений.

Можно видеть, как господствующие в той или другой эпохе течения в искусстве и в эстетике давали повод к тому, чтобы мысль исследователя и постоянно по новому зоркий глаз художника прорывали становящуюся слишком плотной духовную ткань времени. При различии господствующих вкусов и направлений заостренные мысли и проницательные

---

[1] Riegl, ук. соч., 2.

[2] Riegl, 2.

[3] Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern (1901); Das holländische Gruppenporträt (1902); Entstehung der Barokkunst in Rom (1918); Lorenzo Bernini (1912). Критика теории Ригля в рецензии Heidrich на работу Jantzen, Das niederländische Architekturbild (1910) в „Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw.“, 1913 г., 117.

[4] См. выше примечание.

[5] Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, VIII.

взоры, не удовлетворяющиеся общим, хотя бы и очень высоким и ценным, оказывались сходственными между собой и направлялись на истолкование одних и тех же явлений.

Подобное положение указывает на то, что завоевание мира явлений происходит с закономерностью, которую можно в известной степени выразить образно так: духовное напряжение направляется прежде всего на то, чтобы потоком своим наполнить до установления равных границ сосуд эпохи. Затем наступает осядание частей обще-творческой почвы, увлеченных двигавшимся историческим потоком и некоторое время чувствовавших себя не только причастными, но и принадлежащими этому потоку.

Продолжая сравнение, можно сказать, что на протяжении веков и десятилетий, когда осядание образовало уже мощный основной слой, продолжающиеся отложения подымают возвышенную поверхность уединенного острова. Он вздымается из потока и разбивает течение, направляя его по разным руслам.

Действительно, в эпоху господствующих вкусов в искусстве XV в. появляется Альберти, создающий свою теорию искусствознания в противоположность построению в духе эпохи Ченино Ченини. Пьеро делла Франческа, как будто иллюстрирует теорию Альберти и чрезвычайно отличается и от мастеров прошлого времени, и своих современников, соединяясь скорее с грядущими мастерами [1].

Также в разрез свой эпохе, но исходя из нее, пишет свой трактат „О живописи“ Леонардо да Винчи, предлагая программу чувственного познания мира.

Затем, в XVIII в. при господстве спекулятивной эстетики возникают внутри нее положения, которые идут вразрез с установившимися взглядами и соединяются скорее всего в идейной встрече с построениями Альберти и Леонардо да Винчи.

То же наблюдается и в семидесятых годах XIX века. Кружок Марес—Фидлер—Гильдебранд представляет собою как бы островок среди господствующего потока позитивизма. Мысли трех друзей понятны в своих ретроспективных связях и показывают путь в будущее.

Так, на протяжении длительного времени при подъемах стихии господствующих вкусов, определяющих „десятилетия“, неукоснительно отлагались из отдельных мыслей и наблюдений элементы, выдвинувшие к началу нового XX в. наслоение достаточной мощности, чтобы на нем сделать попытку некоторой постройки.

По отношению к ней можно подметить, что не полная еще первая четверть нашего века разбивается на две части.

---

[1] В последнее время краткое, но весьма живое изложение теории Альберти дал L. Venturi в статье La critique d'art à l'époque de la Renaissance, Leon Battista Alberti в „Gazette des Beaux-Arts“, 1922 г., 321.

Работа по изучению искусства ведется в систематическом и аналитическом, как можно сказать, направлениях. Так, делаются попытки оформить создавшийся к этому времени материал и оценить изменения, внесенные новыми взглядами, в существовавших до настоящего времени системах. В этом направлении необходимо отметить труды Шпицера, Коннерта [1], Шмарзова [2] и прежде всего Дессуара.

В то же время под влиянием, главным образом, Фидлера и Гильдебранда совершается аналитическая работа и вырабатываются методологические приемы изучения произведений искусства и их истолкования. Аналитическая работа распространяется на новые архитектуру и изобразительные искусства, Европейских стран и прилагается также к изучению античного искусства.

Первый период можно поставить в рамки девяностых годов; второй период с 1910 г. в своей систематической работе стремится дать более выработанную теорию искусствознания, приняв в расчет систематическую работу, произведенную предыдущим десятилетием. Здесь необходимо отметить работы Утица: „Основы общего искусствознания“ (1914—1920 г.г.) и последнюю его статью 1922 г. о задачах искусствознания.

Крупным событием в деле систематической разработки проблем искусствознания явился „Конгресс по эстетике и общему искусствознанию“, состоявшийся в 1913 г. в Берлине.

При его организации была подчеркнута необходимость в целях дальнейшей разработки вопросов, связанных с искусством, установить обмен мнений „эстетиков, отправляющихся в своих теориях от философии и психологии, с теми, кто является представителями точных наук и кто видит в произведении искусства, как таковом, ближайший объект для изучения“ [3].

Интерес к разработке теоретических вопросов искусствознания вызвал новое издание статей Фидлера в 1913 году. В этом же году появилась книга Титца, дающая обзор методов и учений истории искусства [4]. Но в ней, в этой „объемистой, ученой и умной книге“—по словам Фридлендера, как это, к сожалению, нередко случается, нет и речи об искусстве [5].

В аналитическом направлении по прежнему первое место, занимает Вёльфлин.

Следует отметить в то же время усиление интереса к вопросам искусствознания по отношению к античному времени; положения искусствознания применяются не только для искусства Греции, но также и для искусства эгейского периода в

[1] Spitzer, см. выше стр. 27, прим. 3; Konnerth, см. выше стр. 23, прим. 1.
[2] Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstgeschichte (1905).
[3] „Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw.“, 1913 г., 14.
[4] Tietze, Die Methode der Kunstwissenschaft (Leipzig, 1913).
[5] Фридлендер, 19.

работах Роденвальда и Курта Мюллера [1]. Можно также отметить, что идеи искусствознания нашли свой доступ и в область педагогики. Первая попытка в этом отношении была сделана проф. Брандтом, который, под влиянием Вёльфлина, издал полезный альбом хорошо сопоставленных снимков с произведений античного и нового искусства с целью ввести учащегося, главным образом, средней школы, в область „видения, познания и ощущения художественной формы" [2].

Можно также упомянуть, что и у нас в Петрограде и в Москве замечается усиление интереса к вопросам искусствознания.

Так, нельзя не отметить, как приятное явление, работу Б. Р. Виппера, содержащую много наблюдений над проблемами натюрморта в искусстве [3] и написанную с использованием материала „исторической" истории искусства и применением положений, разрабатываемых искусствознанием.

Что же такое современное нам искусствознание? Какие задачи оно себе ставит?

Мы видели, что новое понимание искусства, начиная с Фидлера, исходит, в противоположность эстетике, не от понятия эстетического наслаждения и не от наличия эстетических ценностей, но от искусства, как факта, имеющего собственное бытие. Понятия Искусства и Красоты не покрывают друг друга, тем более, что искусство отнюдь не единственный источник, создающий эстетические ценности [4]. Поэтому, лишь после выяснения основных проблем искусства, искусствознание ставит вопрос об отношении искусства к эстетике.

Искусство представляет особую, подчиняющуюся своим законам, форму выражения, находящего свое объективное закрепление. Искусство, поэтому, должно получать родовые подразделения не путем установления выводов из основного понятия телеологического значения сущности искусства, как это имеет место, например, в спекулятивной эстетике. Благодаря своему освобождению от эстетики, искусствознание ставит вопросы о происхождении и развитии искусства, о характере художественного творчества, о произведении искусства и оценке художественной формы, а также и общий вопрос о значении искусства—на объективную почву, создаваемую совокупностью произведений искусства [5].

---

[1] Напр. в одной из своих последних статей Rodenwaldt, Mykenische Studien в „Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts", 1919 г., 87, он, между прочим, отмечает в позднемикенском периоде усиление в прикладном искусстве „архитектонического хотения и уменья"— Steigerung des architektonischen Wollens und Könnens (92). О К. Мюллере см. ниже.

[2] Brandt, Sehen und Erkennen (Leipzig, 1910), 1.

[3] Б. Р. Виппер, Проблема натюрморта в искусстве (Казань, 1921).

[4] Ср. упомянутую ниже (стр. 42,). статью Утица.

[5] Dessoir, ук. соч., 72, помещал, например, Фидлера и Гильдебранда в главу, излагающую теории „объективного" в искусстве. Utitz, ук. соч., II, 171 сл.; ср. II, 1--52.

Искусствознание стремится далее укрепить почву исследования, изучая закономерность в явлениях искусства и стремясь этим путем приблизиться к объективности естественноисторических дисциплин. В то же время, искусствознание считает нужным соприкасаться также с историческими дисциплинами и пользуется, поскольку это ему необходимо, философией и психологией.

Наконец, искусствознание стремится выяснить цели искусства не эстетические и не исторические или психологические, но именно художественные. В этом отношении искусствознание можно сравнить с такими систематическими дисциплинами, как поэтика и языковедение по отношению к литературе или теория музыки по отношению к миру звуков [1]. Поскольку искусствознание занимается общими вопросами, оно представляет теоретическую дисциплину, которую немецкие ученые называют „общим искусствознанием“ (allgemeine Kunstwissenschaft), а французские и итальянские ученые склонны называть „теорией искусства“ в противоположность истории искусства.

Систематическое или общее искусствознание находит свое дополнение в аналитическом или практическом искусствознании, как мы отмечали.

Аналитическое искусствознание кладет в основу своих построений прежде всего изучение форм изобразительных искусств и архитектуры и делает это не только по отношению к отдельным памятникам, но стремится к выяснеиию основных форм искусства данной эпохи. Аналитическое искусствознание уделяет весьма большое внимание выяснению характера деятельности „Глаза“, воспринимающего форму. В этом отношении искусствознание приближается здесь, как полагает Вёльфлин, к границам истории искусства и стремится увидеть в ней выражение учения о зрительной форме (Lehre von den Seheformen), отнюдь не желая ее превращать в историю зрительных форм (Geschichte der Seheformen), в чем его неосновательно упрекают некоторые [2].

Конечно, при таком отношении искусствознания к историческому материалу, представленному памятниками искусства веков и народов, история искусства должна приобрести особый оттенок: она потеряет, с одной стороны, характер историко-культурных очерков и покажет, с другой стороны, тенденцию стать „историей искусства без имен“. Обе особенности понятны именно по связи истории искусства с искусствознанием, стремящимся найти прочную почву для суждений и исследовать с новой, объективной, стороны формы, данные в изобразительных искусствах и в архитектуре.

---

[1] Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, XI. Dessoir, ук. соч., 6.
[2] Wölfflin, ук. соч., X.

Положение, которое стремится занять искусствознание, можно оттенить противоположным ему течением, в котором все же с ним по существу много совпадений [1]. Например, Дегио говорит, что необходимо в истории искусства иметь две защищенные границы, одну против эстетики, другую против психологической оценки искусства, которая определяет искусство, как „учение о зрительных формах“.

История искусства должна быть именно „историей“, но в то же время должна и отличаться от истории в тесном смысле слова. Предмет истории искусства отличается двойным бытием во времени: памятник искусства принадлежит не только прошлому, но в момент восприятия его глазом принадлежит больше всего настоящему [2]. Однако, если вдуматься в приведенные слова Дегио, то острота их, направленная против искусствознания, ослабляется. Ведь искусствознание, как и „историческая“ история искусства Дегио, тоже защищает свои границы от эстетики, также не хочет, чтобы история искусства была исторической в общепринятом смысле, где бы факты художественной жизни были поглощены историей культуры данной эпохи. Наконец, не в противоположность истории искусства Дегио, но в другой лишь постановке вопроса, искусствознание хочет в своей аналитической части дать, по мере сил, ответы на такие сложные вопросы, как, например, то же двойственное бытие памятника. Только исследуя в аналитическом искусствознании зрительную форму, можно подойти к общему вопросу, на котором покоится „таинственная“ жизнь памятника в прошлом и настоящем. Историческим методом этот вопрос нельзя разрешить, как и родственные ему вопросы, стоящие постоянно перед общим искусствознанием: например, в чем заключается переработка чувственно-увиденнаго в произведении искусства и воздействие этого художественно-переработанного на зрителя.

Сводя сказанное к краткой формуле, мы можем дать такое определение искусствознанию: искусствознание хочет в своей систематической и аналитической частях быть наукой о закономерном в искусстве [3]. Оно противопоставляет себя истории искусства, в единении с которой оно, однако, считает необходимым вести работу, если история искусства не будет подчинять цели искусства целям, вытекающим из истории культуры, политической истории, социальной истории или истории художников.

---

[1] Dehio и Bezold, Kirchliche Baukunst des Abendlandes, II, 190. Вёльфлин, ук. соч., 250, отмечал, что, по существу, они верят „auch an eine innerlich weiterarbeitende Formengeschichte“.

[2] Dehio, Geschichte der deutschen Kunst (Berlin, 1921), 5, 6.

[3] Напр. Utitz, ук. соч., I, 23: Искусствознание есть „Wissenschaft von der Gesetzmässigkeit der Kunst“.

Посмотрим теперь ближе, каково содержание общего искусствознания в трудах Дессуара и Утица, зависящего, как он сам говорит, в значительной степени от первого.

Дессуар стремится избежать построения всеобъемлющей системы, которая напоминает ему Мертвое Море, где в прозрачно-соленой влаге гибнет живое существо. Мертвое Море господства отвлеченных понятий (tote Meer des begrifflichen Absolutismus) губительно для изысканий. Необходимо, поэтому, стремиться к исследованию определенного, поддающегося объективному наблюдению материала и получать выводы, вытекающие из природы исследуемого предмета [1].

Дессуар проводит свои взгляды в обеих частях своей работы—в эстетике и в отделе общего искусствознания.

После очерка новой эстетики, где он отмечает постоянное ее увлечение отвлеченными понятиями и отдаление от произведения искусства, Дессуар разбирает принципы эстетики, подчеркивая ценность „объективизма“ и слабые стороны „субъективизма“ в эстетике, имея, главным образом, в виду теорию вчувствования Воррингера, Фолькельта и Липпса. Затем, Дессуар подвергает анализу понятия гармонии и пропорции, ритма и тона, величины и степени—понятия, составляющие предмет эстетического знания, который он отделяет от главного понятия своей системы: „эстетического впечатления“.

Эстетическое впечатление требует для себя двойного рассмотрения. Обычно, втечение уже нескольких столетий, рассмотрение было направлено на то, чтобы указать и объяснить содержащиеся в эстетическом впечатлении составные части. Однако, можно исходить из того факта, что каждое до известной степени значительное впечатление развивается на протяжении известного промежутка времени [2]. Первый взгляд характерен для старой эстетики, второй—переводит рассмотрение эстетического явления на объективную почву. Действительно, если эстетический предмет представляет явление, возникающее во времени, то его восприятие на всех его стадиях зависит от объективных условий, хотя, с другой стороны, свободный выбор открывает широкое поле для воспоминаний и предвидения (Voraussicht). Словом, на основании объективного промежутка времени мы создаем субъективную оценку во времени.

В „структуре“ (Struktur) [3] эстетического впечатления Дессуар различает три группировки чувствований: чувствования, связанные с восприятием органами чувств (Sinnesgefühle), чувствования форм (Formgefühle) и чувствования содержания (Inhalts-

[1] Dessoir, ук. соч., VIII.
[2] Dessoir, 151.
[3] Dessoir, 160.

gefühle). Последние особенно важны при сложных эстетических впечатлениях, так как они, по мнению Дессуара, возникают именно с пониманием содержания, например, поэзии.

Дессуар заканчивает свою первую часть рассмотрением категорий Прекрасного, Возвышенного, Трагического, Безобразного и Комического.

В первой части своего труда Дессуар, в соответствии с подготовленными до него наблюдениями искусствознания, устанавливает наличие „эстетического материала“, который не покрывается материалом, представляемым искусством. С ним он, однако, соприкасается, если от этого, говоря словами Фидлера, может проистекать взаимная польза.

Дессуару принадлежит заслуга формулировки с определенной ясностью следующего положения: наше восхищение перед явлениями природы и наша любовь к ней, обладая всеми чертами эстетического отношения к явлению, вовсе не нуждаются в соприкосновении с искусством. Более того: во всех областях духовной и социальной жизни живет часть творческой энергии человека, находящая свое выражение в эстетической форме. При этом, такие порождения творчества, хотя они вовсе не являются произведениями искусства, составляют, однако, предмет эстетического наслаждения [1]. Можно сказать, область эстетического шире области художественного [2].

Во второй части своего труда Дессуар говорит об общем искусствознании. Здесь он подвергает анализу процесс творчества художника, разбирает вопросы о происхождении искусства, уделяя место искусству ребенка и дикаря, устанавливает виды искусства в системе. По очереди он рассматривает искусство музыкальное, с точки зрения изобразительных средств музыки, ее формы, смысла, затем драматическое и словесное искусство. Наконец, исследует „пространственное и изобразительное искусство“ (Raumkunst und Bildkunst). Привлекая Гильдебранда, он отмечает средства и способы выражения этого искусства, разбирает основные черты пластических искусств (скульптуры и живописи), графики и архитектуры. В заключение он исследует функциональное значение искусства и обращает внимание на проявления духовного, социального и этического характера.

При всей свежести и богатстве материала, подвергнутого Дессуаром разработке с новых точек зрения, все же целый ряд основных вопросов возникает при чтении, особенно, второй части этого труда.

Что такое искусство? Какова его сущность, как самостоятельного явления? На каких путях оно складывается, и что придает характер единства понятию искусства? Затем,

---

[1] Dessoir, ук. соч., 4.
[2] Dessoir, 4.

встает второй основной вопрос, что такое произведение искусства? Наконец, третий крупный вопрос: каковы элементы, составляющие процесс переживания и восприятия произведения искусства, как такового? Дессуар на поставленные вопросы отвечает лишь попутно и не уделяет их рассмотрению самостоятельных отделов в своем труде. Эти и подобные им вопросы подымает Утиц и пытается найти их разъяснение в своих двух томах „Основ общего искусствознания".

Утиц располагает материал в новом порядке. Первый том посвящен выяснению основных проблем и сущности искусства, второй—вопросам, связанным с произведениями искусства и деятельностью художника.

После введения, разбирающего главным образом теории Фидлера, Шпицера и Дессуара, которых Утиц называет „отцами современного искусствознания" [1], он устанавливает границы искусства и эстетики и определяет содержание искусствознания.

Искусствознание обладает своей областью исследования, вопросы которой не может разрешать эстетика, например, типа работ Липпса. При изучении произведения искусства становится ясным, что сущность его выходит за пределы эстетического. Можно утверждать, что произведения искусства принципиально отличаются от произведения, основанного всецело на эстетических ценностях. Все же необходимо отметить, что произведение искусства имеет отношение к эстетическому. Быть может, правильнее говорить, что произведение искусства начинает свой путь в мире через эстетическое рассмотрение, не расплываясь, однако, в эстетической стихии [2].

Здесь, между прочим, необходимо отметить, что центральный для искусствознания вопрос о значении эстетического не достаточно разработан Утицем: взгляды его в первом томе на эстетическое, как „чувственное восприятие явления," обладающего ценностью, отличаются от формулировки во втором томе, где эстетическое, прежде всего, приобретает определенную форму выявленной ценности [3].

Что же такое искусство?

Утиц критикует попытки получить определение этого понятия эмпирическим и индуктивным путем и считает недостаточным простое логическое определение. Нужно определять искусство, принимая в расчет его основную сущность. По мнению Утица, „искусство есть оформление, обоснованное чувственно-пережитым впечатлением" [4]. При чем, переживание касается не каждого впечатления, но только соответствующего

---

[1] Utitz, Grundlegung etc., I, 18.
[2] Utitz ук. соч., I, 86, 290.
[3] Utitz, II, 156.
[4] Utitz, I, 164: „Kunst ist Gestaltung auf Gefühlserleben hin".

оформлению [1]. Яснее говоря, пережитое впечатление как бы требует своего оформления, усматривая в оформлении свой смысл, как впечатления. В приведенной статье Утиц объясняет свою мысль, стараясь избежать упреков в психологизме,—это „чувственное переживание“ является только „коррелатом“ понятию оформления, которое, ведь, в сущности есть тоже отвлеченное понятие, нуждающееся для понимания своего реального воплощения в видимой форме.

Утиц одновременно с особой силой подчеркивает ценность живого впечатления, присущего индивидуальному лицу. Без „индивидуального впечатления“ у художественного наслаждения была бы отнята „вся его пронизанная жизнью теплота“.

Реальное художественное воплощение не есть и не должно быть идеальным чувственным переживанием. Утиц, исходя из своего определения сущности искусства, ставит отдельные проблемы, например, об отношении естественного и художественного наслаждения. Каждое наслаждение имеет форму и качество. Но, так как искусство содержит реальное оформление на основе определенно-пережитого впечатления, оправданного идеальным впечатлением, то зритель должен получить впечатление гораздо более сильное, чем это ему предоставляет природа.

В остром вопросе об отношении искусства к действительности Утиц дает много нового. Разделяя с Дессуаром натурализм, как историко-художественное переживание, и натурализм, как художественную теорию, Утиц опровергает метафизические и психологические обоснования натурализма, так же как и учение, говорящее о том, что искусство есть подражание природе. Он, взамен этих определений, говорит о „логическом натурализме“ — конечно не в смысле наивного натурализма Курбе: искусство вызывает к жизни наиболее интенсивную форму переживания действительной сущности явления.

Выводы Утица, сделанные на основании установленной им сущности искусства, не противоречат его построению искусствознания и не приближают его к спекулятивной эстетике. Художественное бытие, обосновываемое понятием искусства и являющееся основой каждого отдельного произведения искусства, как определенного памятника, есть наличность его формы— не содержания.

Конструктивные моменты в произведении искусства выступают в реальных условиях, создающих памятник. Утиц устанавливает, по правде сказать, не очень ясные, пять таких конструктивных моментов: один из них он называет „принцип материала“ (Materialprinzip). Оформление должно происходить

---

[1] Utitz, Das Problem einer allgemeinen Kunstwissenschaft. „Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw“, 1922 г., 441.

в определенном материале. Затем, произведение искусства в своей форме определяется отношением к нему зрителя, который может или противопоставлять себя памятнику или, наоборот, может чувствовать себя в некотором слитном единстве с ним. Необходимо также принимать во внимание характер душевного состояния, закрепленного в произведении искусства—нужно отмечать веселый или серьезный тон выражения и т. д. Также следует иметь в виду и качество выражения (религиозное, „жизненное", интеллектуальное и т. д.). Наконец, пятый наиболее важный конструктивный момент заключается в определении „слоя бытия" (Seinschicht) произведения искусства: необходимо считаться с тем, находится ли изображение в идеалистической или реалистической сфере [1].

Разбирая значение художественного творчества, Утиц дает новую постановку вопроса. Важно, говорит он, не столько изучать психологию художника, сколько исследовать сущность искусства. Только после изучения сущности искусства, как она проявляется в произведении, следует говорить о психологии ее творца. Утиц особенно подчеркивает, что в искусстве „выражение" получает свою объективацию. Для художника, следовательно, как для человека, возникает благодаря этому двойственность бытия: художник какбы стоит в жизни и в то же время подле жизни, заключенной в памятнике, созданном им из части своей жизни [2].

Вопросы художественного образования занимают значительную часть второго тома. В отдельной главе Утиц разбирает также проблему описания картин, вопрос, который так сильно интересует Фоля и Вёльфлина.

В заключение своей работы Утиц рассматривает проблему развития искусства. Прежде всего он устанавливает положение, что в области искусства нельзя говорить о развитии, идущем от менее ценного к более художественно-ценному произведению. Каждый памятник искусства, в котором форма без остатка воплощает чувственно пережитое, является совершенным, на какой бы ступени исторического развития ни находился данный памятник. Об упадке периодов искусства можно говорить только в случае, если тот или другой стиль, повторяясь, застывает в бесплодных формах. Вообще, развитие может быть понимаемо лишь в смысле исторического процесса, а не качественного. Здесь выступает сложный и столь спорный вопрос о факторах, обуславливающих этот процесс. В нем главное место должно занимать определение „духа эпохи", понятия неясного и не обладающего необходимыми и объективными признаками. Необходимо считаться также и с факторами национального характера. Еще

---

[1] Utitz, Grundlegung, II, 1—52.
[2] Utitz, ук. соч. II, 171—237.

труднее выяснение значения фактора индивидуальности. И, вообще, в вопросе о факторах изменения форм искусства нельзя дать исчерпывающего и для каждого времени однородного ответа: в одном случае играет большую роль фактор национальный, в другом—иной.

VII.

Одновременно с исследованием вопроса в рамках общего искусствознания происходит разработка задач, по существу тех же, что и в общем искусствознании, но опирающихся на определенный материал, представляемый теми или другими группами памятников изобразительного искусства и архитектуры. Таковы отмеченные выше новые работы Ригля, или, например, Шмарзова, разбирающего законы композиции искусства средних веков, и много писавшего об искусстве Ренессанса. В последней работе „Готика в Ренессансе“ [1] Шмарзов применяет результаты наблюдений над законами композиции средневековья к следующим эпохам и устанавливает в архитектуре и изобразительном искусстве Ренессанса элементы, полученные из средневековья и созданные вновь в эпоху Ренессанса. Он показывает при помощи установления „готической традиции“ развитие от Гиберти к Брунеллески, Альберти, от Мазолино и Фра Анжелико к Боттичелли и Леонардо да Винчи.

Но особый интерес представляют методологические работы Вёльфлина. Последняя работа достойного представителя кафедры искусствознания в Берлинской Академии Наук „Основные понятия истории искусств“, вышедшая уже пятым изданием, представляет собою как бы первый итог почти тридцатилетней работы Вёльфлина над выяснением понятий классического и барочного искусства [2]. Не стремясь дать на этих страницах исчерпывающей характеристики взглядов Вёльфлина, я остановлюсь лишь на самом существенном. Рецензия Роденвальда и критическая оценка построений Вёльфлина, произведенная Вульфом и Шмарзовым [3], дадут желающим возможность подробнее ознакомиться с трудами базельского ученого.

Работа Вёльфлина, как и ранее им написанные, касается нового европейского искусства, которое, по его мнению, может быть отмечено двумя терминами: классическое искусство

---

[1] Schmarsow, Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalter (Leipzig, 1915). (Ср. рецензию в „Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw.“, 1916 г., 145). Его же, Gotik in der Rennaissance (Stuttgart, 1921).

[2] Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst (München, 1915; 5-ое изд. 1921).

[3] Rodenwaldt в „Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw.“, 1916 г.; Wulff, там же, 1916—1917 г.г.; Schmarsow, там же, 1918 г.

и барокко, при чем, первое понятие не имеет качественного значения.

Вёльфлин хочет выяснить в общих и условных чертах формы изображения (Darstellungsformen). Он не анализирует красоту произведений Леонардо да Винчи или Дюрера, но стремится выяснить элемент, в котором эта красота получает свое выражение в форме[1]. Уместно вспомнить, что Вёльфлин обоснователь и лучший представитель формального анализа и формального „смотрения", как верно это отмечает Б. Р. Виппер [2].

Вёльфлин не хочет также истолковывать изображение природы на картине с точки зрения выяснения „подражательного" в ней: существует более глубокая задача — нам нужно выяснить характер восприятия (Art der Auffassung), лежащий в основе искусства и меняющийся в различные эпохи. Выяснению этих основных форм нового европейского искусства и посвящена книга Вёльфлина.

Обычно, в истории изобразительных искусств и архитектуры последовательность периодов развития принято обозначать терминами: ранний Ренессанс, Высокий Ренессанс и Барокко. Но эти названия условны и в применении к искусству на юге и севере Европы ведут к неясностям. Еще более затруднительно другое разделение, покоющееся на неудачной ботанической аналогии—образование почки, появление цветка и его увядание. Вёльфлин говорит, что, если между искусством XV—XVI в.в. существуют качественные различия, вытекающие из развития приемов изображения, то все же классическое искусство чинквеченто стоит на одной линии с барокко сейченто. Можно сказать иными словами, что современное искусство не представляет собою ни искусства упадка, ни искусства, превосходящего Ренессанс: барокко вообще есть особое искусство. Не существует кривой, идущей от точки отправления к вершине и падающей к точке завершения: европейское искусство обладает двумя вершинами: одна из них—классика, другая—барокко.

Для удобства изложения Вёльфлин говорит о XVI—XVII в.в., как о художественном законченном целом, отдавая себе, конечно, отчет в том, что нет, строго говоря, „законченного" в постоянно двигающемся потоке исторического процесса.

Вёльфлин, говоря, главным образом, о XVI—XVII в., обращает внимание также на эпоху „примитивов", но отмечает, что в доклассическом искусстве еще не существовало прочно установившейся формы выражения. Что же касается выяснения значения переходных эпох от стиля XVI в. к XVII в., то это дело специально историко-художественных изысканий,

---

[1] Wölfflin, ук. соч., 14.
[2] Вёльфлин, Истолкование искусства (Москва, 1922), 5.

которые, надо это помнить, будут в состоянии выполнить свою задачу только, если окажутся установленными основные понятия искусства.

Такие понятия, пока лишь в предварительной формулировке, и хочет дать Вёльфлин. По его мнению, „если он не ошибается“, развитие европейского большого искусства так же, как и прикладного, может быть представлено в пяти парных формулах.

1) Развитие от линеарного к живописному. Линия является путем, по которому стремится взор. Линия ведет Глаз. Со временем она теряет свое значение. Другими словами: с одной стороны, мы имеем изображение, которое дается в контурах и в ясно очерченных плоскостях, с другой—восприятие покоится только на зрительном впечатлении. „Осязательность“ изображаемого заменяется иллюзионной „зрительностью“. Здесь можно вспомнить выражения Ригля „optisch“ и „haptisch“. Ясно сознаваемая в первом случае линейная граница предметов, отделяющая их друг от друга, исчезает: живописное впечатление соединяет вещи между собой и увлекает смотрящего в бесконечное кажущейся предметностью изображенного. При линейном изображении Глаз выполняет роль руки и „ощупывает“ в линиях данный предмет.

2) Развитие от плоскостного к глубинному. Новое положение вытекает из первого. Плоскость есть достояние линии. Плоскостное расположение вещей друг подле друга приводит к максимальной наглядности. Как только происходит обесценение значения линий, уничтожается сила плоскостей. Глаз связывает предметы, расставляя их вглубь и выдвигая наружу.

Глубинный способ является по существу совершенно новым способом изображения, но он отнюдь не отличается от первого качественно.

3) Развитие от замкнутой к открытой форме. Значение этого положения Вёльфлина, хорошо знающего, что каждое истинное произведение искусства должно быть сосредоточено во всех частях в себе, заключается в новом истолковании этой замкнутости.

Вёльфлин вновь подчеркивает, что понимать эти требования изобразительного искусства нужно в смысле применения нового способа изображения. Произведения классики и барокко замкнуты в себе, но каждое по своему. Замкнутость классического произведения заключена в тектонической строгости; барокко, наоборот, представляет „распущенную в ее связях форму“. Про нее можно сказать словами Вёльфлина, что она представляет собою „размельченность“ (Lockerung), что она „взрыхлена“ (aufwüllen).

4) Развитие от многообразного к единообразному. При линеарном, плоскостном и предстающим перед

нами в закрытой форме произведении классики, отдельные его части, как бы сильно они ни входили в систему общего, все же сохраняют за собою часть самостоятельности. Конечно, это не случайное господство отдельных частей в примитивном искусстве: единичное в классике подчиняется общему. Но в способе изображения XVII в. по сравнению с XVI в. наблюдается существенно новое.

В классике единство достигается гармонией свободных частей, в барокко части изображения сводятся к одному через господство или единого мотива или одной какой-либо направляющей мысли.

И, наконец, пятая формула:

5) Абсолютная и относительная ясность изображенного. Положение, выставляемое здесь, является в сущности прежде всего формулой отношения линеарного и живописного: там дается изображение вещей, как они есть, и в том виде, как они становятся доступными нашему осязающему Глазу, здесь изображены вещи, как они кажутся нам в общих своих очертаниях и, главным образом, не в их пластических качествах.

При этом, конечно, не следует думать, что XVII в. стал „неясно видеть" по сравнению с XVI в.: дело опять-таки не в качественной оценке; причины гораздо глубже—художник XVII в. видел вещи иначе, чем его предшественники в XVI веке.

Отсюда ясно, что Рафаэль и Дюрер с их сознательно проведенной ясностью отнюдь „не хуже" Рубенса и Франца Хальса с их такой же сознательной неясностью в изображении.

В своих пяти положениях Вёльфлин выставляет основные формы видения и изображения мира. Они присущи тем или другим эпохам и создаются всей совокупностью действующих в них причин. Эти „изобразительные формы" одинаково приложимы и для юга и для севера Европы, и под них могут быть подведены одновременно Терборг и Бернини, превосходные и в то же время столь отличные друг от друга художники.

Главные элементы в пятичленной формуле Вёльфлина покоятся на способах видения мира, на „состояниях Глаза". Нужно, однако, избегать односторонней оценки деятельности этого Глаза. Нужно помнить, что Глаз не производит механического видения; его деятельность мы должны понимать (можно здесь воспользоваться формулой Гетнера), как работу „чувственного восприятия". Итак, Вёльфлин считает, что выяснение законов видения составляет содержание главнейшей проблемы „научной истории искусства". При видении играет роль не только сила подражания, но также проявляет свои права и наше „шестое чувство"—вкус, сказывающийся в том, признаем ли мы подражательное действие отвечающим нашему хотению. Каждое художественное восприятие, говорит он, организовано с определенной точки зрения удовольствия. В за-

висимости от этого Вёльфлин отмечает на ряду с подражательным также и „декоративное“ значение произведения искусства [1].

Необходимо отметить, что Вёльфлин при изложении основных своих положений не прибегает к терминологии эстетики: она для него составляет границы чужого государства. Правда, при истолковании произведения искусства оценка его, составляющая важную часть, представляет собою суждение эстетического характера. Однако, понятие оценки в искусствознании приобретает настолько возвышенный смысл, что в нем остается немного места для старой европейской учебной эстетики [2].

Для Вёльфлина важны при переходах от одной категории восприятия и выражения мира к другой не данные эстетики: пятичленная формула Вёльфлина покоится на „психологическом процессе“.

Краткое изложение основных положений, конечно, не дает полного представления о книге Вёльфлина; тем более оно не может дать полного впечатления о той большой осторожности, с которой формулирует свои мысли Вёльфлин — он постоянно отмечает различные оттенки в переходах, например, от одного типа видения к другому, указывает на исключения и обращает внимание на вопросы невполне ясные. Он постоянно обращает внимание на чрезвычайную бедность языка, особенно в тех случаях, когда необходимо точно и образно выразить в понятии ту или другую особенность данной формы или определенного стиля.

В поисках живого описательного выражения Вёльфлину приходится прибегать и к таким, например, словосоединениям, как „Das In-Erscheinung-Treten der Form“ [3]; отпечаток осторожной предварительности формулировок и отмеченная недостаточность существующих терминов лежит и на описаниях главнейших элементов, составляющих основу всякой художественной формы.

Остановимся несколько на понятиях Глаза, Линии и Предмета в изображении, значение которых уже можно было уловить в приведенной выше пятичленной формуле Вёльфлина.

В соответствии со взглядами искусствознания и особенно в сильной зависимости от Гильдебранда, Вёльфлин отводит центральное место в своем построении Глазу и его деятельности. Это Глаз не „физиологический“ орган, например, Геринга [4], но он прежде всего „Большой Глаз“ — „Das Auge“,

---

[1] Wölfflin, Kunsgeschichtliche Grundbegriffe, 17.
[2] Вёльфлин, Истолкование искусства, 27.
[3] Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 237.
[4] Hering, Handbuch der Augenheilkunde (Leipzig, 1905), I, гл. XII: „Наш рительный мир состоит исключительно из различно представленных красок и вещей так, как мы их видим, т. е. зрительные вещи (Sehdinge) есть не что иное, как краски различного рода и формы“.

выполняющий сложную работу духовно-чувственного видения предмета. „Видение не просто механический акт—оно обусловлено духовными качествами: этого не следует терять ни на минуту из вида. В каждой новой зрительной форме кристаллизируется новое содержание мира“ [1]. Поэтому, отнюдь нельзя довольствоваться анализом качества или выражения в произведении искусства, необходимо исследовать способы изображения, как такового (Darstellungsart). Каждый художник стоит перед определенными „оптическими“ возможностями, с которыми он оказывается связанным [2]. Необходимо все же помнить, что „опасно говорить только об определенных состояниях Глаза, от которых зависит восприятие предмета: каждое художественное восприятие организовано по известным признакам вкуса“ [3]. Принимая во внимание эти сложные качества Глаза и его „потребности“ (die Bedürfnisse des Auges), как говорит Корнелиус [4], можно говорить о развитии этого органа. Развитие происходит во взаимодействии влияний Глаза на эпоху и сложной совокупности причин, создающих эпоху, на Глаз. В своей работе Глаз, поскольку речь идет о линеарном стиле, уподобляется ощупывающей руке и созданные им образы можно было бы назвать „осязательно-зрительными образами“ (Tastbild). В остальных случаях видение приводит „к зрительно-зримому образу“ (Sehbild).

Как легко можно убедиться, „Большой Глаз“ Вёльфлина генетически связан с „Ощупывающим Глазом“ Гердера, „оптическим чувством формы“ Роберта Фишера в семидесятых годах, с Глазом Гильдебранда и „осязательным“ типом восприятия Ригля.

Для Германии, в противоположность, например, Франции, выяснение деятельности Глаза имеет особое значение: Мейер-Грефе справедливо заметил, что „мы, немцы, страдаем от ошибки размышлять об искусстве, вместо того, чтобы предаваться созерцанию“ [5]. В неразрывной связи с выяснением деятельности Глаза стоят разнообразные и тонкие наблюдения Вёльфлина над значением линии, которую он описывает словами какого-то своеобразного художественного анимативма! Вёльфлин говорит, например, о „темах“ линии (Linientema), об ее „выражении“ и красоте [6]. Он не боится брать образы из мира звуков: „в звуках линии объявляется истинная форма“ [7]. Вёльфлин знает, что у Корреджо, например, линии наиболее

[1] Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, XI.
[2] Wölfflin, ук. соч., 11.
[3] Wölfflin, 17.
[4] Cornelius, ук. соч., I.
[5] Meier-Graefe, ук. соч., I, 1.
[6] Wölfflin. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 34.
[7] Wölfflin, ук. соч., 34.

свободны от линеаризма—это „длинные, извивающиеся линии“ [1]. У Дюрера, наоборот, „линия к линии приводится в ясности, и каждая линия знает, что она является Прекрасной линией и идет вместе с другими в общей игре линий“ [2].

Для Вёльфлина линия дает повод к наблюдениям широкого психологического характера: юг, вообще, более склонен к линии, так как более стремится к видимой вещи. Наоборот, север предпочитает „сплетение линий“ (Liniengeflecht): чувствуется, что на севере любят вещи, которые нельзя ощупать руками [3].

Но это очарование линией является для Вёльфлина отнюдь не любованием эстета школы Оскар Уайльда—для Вёльфлина линия имеет глубокое созидательное значение в искусстве. „Не bel canto контурной линии сделало Италию высокой школой рисунка, но то, что в этих контурах была выявлена до конца чистая форма“ [4]. Линия сохраняет свое крупное значение и в катастрофические моменты своей жизни. После эпох чистого классического линеаризма, начинается „обесценивание линии“ (Entwertung der Linie). Но и при этом процессе линия сохраняет свое значение для Глаза, она только теряет свою линеарную ясность и предметность.

Глаз с своей сложной работой, вызывая к жизни бытие линий, создает видимые формы искусства. Форма есть основа искусства, так как она делает восприятие „видимым“, как можно выразиться. Поэтому, очевидно, каждое произведение искусства представляет собою прежде всего нечто обладающее формой [5]. Отсюда вытекает, что произведение искусства есть самостоятельный „организм“. При этом, как в каждом живом организме, главным отличительным признаком его является характер необходимости этого произведения—„ничто не может быть изменено или передвинуто в памятнике, но именно все должно быть так, как оно есть“ [6]. Словом, можно было бы вкратце выразить эти мысли Вёльфлина в более ранней формуле Булле: „искусство есть покорение природы силой формы“ [7].

Вёльфлин, являясь, несомненно, представителем искусствознания, ясно отделяет себя от „старой“ эстетики, которая, оперируя понятиями „эстетической формы“ и эстетическим понятием „искусства“, выводит именно из самого понятия искусства все его подразделения. Также далеко стоит Вёльфлин и от философии, устанавливающей бытие чистой и отвлеченной, нигде

---

[1] Wölfflin, ук. соч., 35.
[2] Wölfflin, 38.
[3] Wölfflin, 254.
[4] Wölfflin, 234.
[5] Wölfflin, 133; ср. 246: „Jedes Kunstwerk ist ein Geformtes“.
[6] Wölfflin, 133.
[7] Bulle, Vom Wesen der Kunst, 436: „Kunst ist die Bezwingung der Welt durch die Form“.

не пребывающей формы. Наоборот, говорит Вёльфлин, форма есть именно явление существующего в мире искусства—форма есть обличие произведения искусства, как живого организма. Эта форма живет в мире, как живет и произведение искусства. Но в то же время эту форму можно изучать и как таковую, подходя к ней именно через памятник. Таким образом, исследуя „организмы" в искусстве, т. е. произведения и их формы, можно изучать искусство. Здесь вновь в построениях Вёльфлина мы видим живое выражение в „предварительной форме" мыслей о самостоятельном значении искусства, мыслей, которые с такой силой были формулированы Фидлером и развиты Гильдебрандом.

Однако, изучение форм изобразительного искусства имеет еще одну сторону, выяснению которой посвящена книжечка Вёльфлина „Истолкование искусства".

Необходимо, полагает Вёльфлин, прежде всего, быть художественно воспитанным. Для этого нужно научиться истолкованию искусства, т. е. научиться понимать форму, не впадая в безграничный и часто совершенно своевольный и безответственный перед произведением искусства интуитивизм, нужно уметь определять качество произведения и производить ему надлежащую оценку [1].

VIII.

Уже Фидлер в соответствии с основными своими взглядами хотел распространить положения своей теории и на античное искусство.

В своем незаконченном наброске „О теории искусства у римлян и греков" [2], который должен был составить главу в задуманной им обширной „Истории теорий искусств", Фидлер говорит о необходимости помнить, что ни в прошлом, ни в настоящем ни одну теорию, объяснявшую сущность искусства, нельзя рассматривать, как нашедшую окончательный вывод. Искусство не стоит на месте, оно постоянно движется, создавая новые формы. Как объяснить из современности прошлое и настоящее искусство?

Фидлер, говоря про искусство Греции и Рима, высказывает мысль, что „необходимо стремиться привести в согласие с современным образом понимания явлений жизни и понимание жизни, которым обладала античность". Нельзя дать объ-

[1] Фоль, Опыт истолкования картин (Москва, 1916), 12, проводит ту же мысль о необходимости научиться подходить к художественному произведению без предвзятости, наблюдая его прежде всего ради его самого, и искать объяснения в нем самом.

[2] Fiedler, Ueber die Kunstheorie der Griechen und Römer в „Schriften über Kunst", II, 286.

яснения, которое бы имело значение раз навсегда. Взгляды на античность менялись и будут меняться извнутри современных нам эпох. Неизменным остается лишь самостоятельное значение искусства, следующего своим законам в развитии форм и стиля.

Одновременно с Фидлером и, так же как он, в Италии и Мюнхене, работал над изучением греческих памятников Генрих Брунн, опираясь на классическую филологию и археологию. Брунн под сильным впечатлением от успехов, которые делала история нового искусства, главным образом итальянского ренессанса, и укрепляя свои выводы под влиянием современных течений в изучении искусства, выработал свой известный критический метод стилистического анализа. Этот метод нашел свое применение и дальнейшую разработку в трудах выдающихся немецких ученых—Кекуле, недавно скончавшегося Роберта Лешке, и в известной степени сохраняет значение до настоящего дня. Необходимо, постоянно говорил Брунн в Мюнхене, где он жил с 1865 г. по 1893 г., стремиться к изучению форм искусства. При этом нужно помнить, что произведение искусства должно быть „объясняемо из самого себя, а также путем сравнения с другими памятниками, причем филологические источники необходимо привлекать к объяснению только в том случае, если наши монументальные сведения оказываются недостаточными и неполными“ [1]. Следует, отмечает он в другом месте, изучать каждый памятник „аналитически“ „при посредстве осязательно пластических форм, которые являются носительницами духовного выражения“ [2].

Как мы видим, для Брунна история искусств является историей развития художественных пластически осязательных форм. Знаменательно, что эти мысли Брунн высказывает, между прочим, особенно отчетливо в своей книге, содержащей истолкование форм изображения греческого божества, вышедшей в 1893 г. в год появления книги Гильдебранда.

Одним из первых среди исследователей античного искусства воспользовался теорией Гильдебранда Людвиг Курциус при анализе головы так называемой Гигии. Характерно, что Курциус считал книгу Гильдебранда уже настолько известной, что находил возможным обходиться без приведения всех цитируемых им мест [3].

Курциус пользуется положениями Гильдебранда о значении глубины в скульптурном произведении при анализе характера выполнения рта и глаз головы Гигии. Применяя наблюдение над „формой воздействия“ Гильдебранда, Курциус

[1] Приведено у Bulle, Kleine Schriften, I, стр. IX.
[2] Brunn, Griechische Götterideale in ihren Formen erläutert (München, 1893).
[3] L. Curtius, Ueber einen weiblichen Kopf in Rom в „Jahrb. d. deutschen Arch. Inst.“, 1904 г., 57.

ставит интересный вопрос об определении работы мастера и копииста [1]. Наконец, Курциус анализирует общее впечатление, производимое изучаемым памятником, исходя из требований Гильдебранда о восприятии скульптурного произведения в единовременном зрительном акте [2].

Другой ученый, Булле, удачно соединяя методы Брунна с теорией Фидлер-Гильдебранда, издает свой известный альбом „Der Schöne Mensch", в составлении которого между прочим помогал ему и Людвиг Курциус.

Признавая самостоятельное значение искусства, хотя и отдавая дань „школьной" эстетике, Булле определенно высказывает важную мысль, недавно подчеркнутую Вёльфлином, о необходимости развития в себе „органа, чуткого к формальным воздействиям" искусства чуждых нам стран и эпох. У каждого народа, у негров, азиатов и европейцев, существует свое понимание идеала, который можно оценивать только с точки зрения именно этого народа.

Булле определенно подчеркивает присущую грекам „Волю к форме" (Wille zur Form) и подробно останавливается на законах развития статуарной пластики и рельефа.

В позднейших своих работах Булле еще более интересуется вопросами искусствознания. В этом отношении интересна его статья „О сущности искусства", некоторые мысли которой мы приводили выше [3]. В этой работе Булле, между прочим, настойчиво выделяет одно из положений, наиболее подчеркивающих присутствие объективного элемента в искусстве—каждое произведение искусства должно выполнять свое назначение. В этом смысле форма и выполнение назначения совпадают [4]. Указанное отношение можно легко наблюдать в прикладном искусстве. В развитие этой мысли Булле написал недавно превосходный этюд „О целевой, рабочей и художественной форме", основывая свои наблюдения на античной керамике [5]. Он убедительно показывает, как „целевая форма" (Zweckform) раждается из конкретной необходимости. Тотчас же эта форма привлекает свою „рабочую форму" (Werkform), соответствующую материалу, из которого создан сосуд. Рабочая форма—прислужница целевой формы. Но рабочая форма в свою очередь оказывается превзойденной „художественной формой" (Kunstform), представляющей выражение Высшего, Духовного и Свободного.

Под влиянием Гильдебранда написана, как мы отмечали, ценная книга Корнелиуса, распространившего положения Гиль-

---

[1] Curtius, ук. соч., 63.
[2] Curtius, 64.
[3] Bulle, Vom Wesen der Kunst, в „Deutsche Rundschau", 1913 г., 433.
[4] Bulle, ук. соч., 443.
[5] Bulle, Zweckform, Werkform und Kunstform в „Kunst und Künstler" 1920 г., 73 и 124.

дебранда на прикладное искусство прошлого времени и современного нам дня [1]. Наблюдения Корнелиуса и Гильдебранда применены недавно Куртом Мюллером при изучении рельефных композиций Крито-Микенского искусства второго тысячелетия до Р. Х. [2].

На ряду с Брунном и Гильдебрандом, Вёльфлин также оказывает влияние на изучение античного искусства. В этом его влиянии можно вторично наблюдать воздействие изучения нового европейского искусства на исследования античного. В первый раз итальянское искусство помогло Брунну создать свою школу анализа стиля. Теперь Вёльфлин, вскрывая сущность классики и барокко, расширяет область наблюдения над античными памятниками.

Под влиянием Вёльфлина написана оригинальная статья Роденвальда и книга Салиса, а также отчасти статья Франца Винтера.

Эти работы—живые показатели некоторого нового течения в изучении античного искусства. Очень интересна статья Роденвальда, в которой он выясняет понятие классического и барочного элементов в античном искусстве и подвергает как бы в дополнение к Вёльфлину рассмотрению архаические периоды искусства [3]. По Роденвальду классическое произведение искусства является таковым, если оно вполне „стилизовано" без того, однако, чтобы отклоняться от природы, т. е. так, чтобы оно в одинаковой мере удовлетворяло потребности в стилизации и подражании—в этих двух объективных признаках каждого произведения искусства. После достижения этого равновесия наступает трагическая перипетия и создаются условия для возникновения барокко.

Также интересна, как первый опыт, книга Салиса „Искусство греков" [4], которая вызывает много вопросов и возражений. Успеху в широких кругах публики этой книге, вышедшей недавно вторым изданием, несомненно содействовало то, что Шпенглер, обычно скупо отмечающий свои источники, не раз ссылается на книгу Салиса, беря его книгу за базу для своего знакомства с искусством античной Греции от Эгейского периода до завершения римского времени [5].

---

[1] См. выше ук. соч.

[2] K. Müller, „Frühmykenische Reliefs auf Kreta und vom griechischen Festland" в „Jahr. d. deutschen Arch. Inst.", 1915 г., 242 — 336. Анализируя характер рельефных композиций сосудов из камня, он устанавливает, на основании положений Гильдебранда, что мастер подражает не металлу, но именно камню (257). В оценке отношения рельефа к поверхности, с которой подымается композиция, Мюллер пользуется книгой Корнелиуса (259).

[3] Rodenwaldt, Zur begriflichen und geschichtlichen Bedeutung des klassischen in der bildenden Kunst. Eine Kunstgeschichtsphilosophische Studie, „Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw.", 1916 г., 111.

[4] Salis, Die Kunst der Griechen (Leipzig, 1919, 2-е изд. 1922).

[5] Spengler, Der Untergang des Abendlandes (München, 1922), II, 102.

В зависимости от Вёльфлина, Салис устанавливает, после эпохи раннего искусства и архаики, чередование эпох классики и барокко, причем каждый из этих периодов проделывает законченный круг развития.

Особое внимание, конечно, обращается на изучение формы и стиля. Так, архаика определяется, как эпоха стиля „соразмерной и связанной формы“ [1]. Завершение этой эпохи характеризуется маньеризмом, выражающимся в „заостренности“ и изнеженности форм. Классическая форма, с ее стремлением к истине, обладающая духовными ценностями и обогащенная идеей Красоты, испытывает с половины IV в. „взрыхление“ (Auflockerung) установившейся своей стихии и через „ослабление формы“, дающей вялое искусство, приходит к своему завершению. Наступает новая эпоха — эллинизма. Это время „стиля взволнованной формы“ [2]. В соответствии с теорией Вёльфлина, эллинистическая эпоха представляет собою время, осуществляющее новый способ видеть [3]. Форма показывает мощность и богатство, полна темперамента и характерна стремлением к созданию иллюзии. Эта эпоха содержит барокко и рококо античного мира. Лизипп, как Микеланжело, стоит на границе классики и барокко [4]. Последняя эпоха „позднего времени“ указывает на наступление нового классицизма. Затем опять наступает успокоение, формы упрощаются, вновь наблюдается строгая соразмерность и раждается культ „порядка“. „Спираль“ развития античного искусства закончена.

Наконец, отметим статью Франца Винтера, помимо влияния Вёльфлина, отражающую взгляды Шпенглера, особенно в отношении „одновременных“ художественных эпох [5]. Винтер увлечен формальными встречами художников разных эпох и стран. Сравнение одного времени с другим указывает в повторяющихся памятниках на жизнь объективных форм искусства. Так же, как и Салис, Винтер проводит параллель между Лизиппом и Микеланжело. Пракситель для Винтера—Рафаэль античности. Скульптура Пергамского алтаря родственна картинам Рубенса. Полигнот и Джотто родственны между собою по озаряющему их этосу. В натурализме Мирона Винтер видит параллель к произведениям Донателло. Винтер свои параллели ставит весьма широко: так, для него Эсхил и Софокл то же духовное соединение, как Гёте и Шиллер. Перикл рисуется ему, как Медичи Афин V века [5].

[1] Salis, ук. соч., 25: „Stil der gemessenen und gehaltenen Formen“.
[2] Salis, 207: „Stil der erregten Formen“.
[3] Salis, 207.
[4] Salis, 78.
[5] Лазарев, Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство (Москва, 1922), 134.
[6] F. Winter, Vom Vergleichen der Kunstgeschichte в „Kunst und Künstler“, 1909 г., 43.

IX.

Если после всего сказанного мы сравним сочинения, написанные в духе спекулятивной и формальной эстетики, с работами общего и аналитического искусствознания, то в отношении этих работ к произведению искусства выступает один весьма ясный признак. Эстетика, в сущности, не знает произведения искусства—для нее искусство отлагается в отвлеченных формах, определяющих собою виды искусства. В лучшем случае для эстетики произведение искусства является, как замечает Фридлендер, лишь „образцом" [1] —это таинственный, в реальной жизни никогда не существовавший „Muster" Земпера. Систематическое искусствознание в своем желании уйти от эстетики и перейти на почву искусства должно было в силу этого приблизиться к произведению искусства; оно изучает не отвлеченную форму и в то же время не только результат культуры данного времени и социологических отношений.

Нет, ценность объективного свойства представляет прежде всего произведение искусства именно как таковое, в котором в конце концов имя автора не имеет решающего значения. Вспомним античность: в ней мы имеем большинство безименных произведений, но они не теряют своего художественного значения только от того, что мы не знаем имени их автора.

Общее искусствознание хочет помнить, говоря словами Фридлендера, что „никто не может безнаказанно уклониться от манеры видеть, повелительно требуемой его временем" [2].

Поэтому Дессуар и Утиц к своим теоретическим построениям привлекают не только анализ произведений определенной эпохи, но подчеркивают отношение к памятнику искусства тем, что к своим работам присоединяют изображения произведений искусства, которые часто у Утица мало убедительны. Аналитическое искусствознание, конечно, всецело опирается на произведение искусства. Искусствовед-аналитик, занимаясь теоретическими вопросами, является прежде всего „знатоком искусства".

При всем том, как это естественно должно быть, систематическое искусствознание даже в своих наиболее самостоятельных трудах сохраняет следы своей длительной связи с эстетикой и философией. В свою очередь аналитическое искусствознание, уделяя иногда мало внимания общим проблемам, впадает часто в излишний субъективизм.

При этих условиях отчасти понятны нападки Фридлендера на искусствознание. Нигде, замечает он, не говорится столько

---

[1] Фридлендер, Знаток искусства (Москва, 1923).

[2] Фридлендер, ук. соч., 35.

о методе и нигде не громят с таким ожесточением диллетантизм, как в науке об искусстве, но, по его мнению, „искусствознание плотью и кровью связано с плохим диллетантизмом“ [1].

Фридлендер, однако, не прав в своих резких замечаниях: если мы хотим не только восхищаться произведением искусства, но чувствуем потребность его узнать, то для этого необходимо установить понимание объективных путей искусства.

Нет сомнения, такие объективные пути будут найдены: искусствознание только еще начинает укрепляться, между тем многое уже сделано, а, главное, поставлен ясно основной вопрос о необходимости изучения искусства, как самостоятельного явления.

Но в этом, конечно, заключается и главное затруднение для новой созидающейся научной дисциплины. Необходимо избежать двух крайностей. С одной стороны, изучение искусства не должно превращаться в своего рода ученость. С другой, нельзя руководствоваться в понимании искусства исключительно только субъективными оценками.

Искусствовед должен быть знатоком искусства так же, как знаток искусства должен быть искусствововедом. Дессуар и Утиц дают примеры ученых, стремящихся обосновать изучение основ искусства через знакомство с его произведениями. Роденвальд, в свою очередь, делает первую попытку перевести внимание от изучения памятника античного искуства в область вопросов систематического искусствознания. У нас О. Ф. Вальдгауер и в одной из своих ранних статей, и в последних своих работах проводит анализ памятников, принимая во внимание положения искусствознания [2]. Б. Р. Виппер соединяет занятие историка искусства с интересами к вопросам систематического искусствознания и выступает, как несомненный „знаток искусства“. Б. В. Фармаковский, беседы с которым по искусствознанию мне приятно вспоминать, постоянно отмечает объективные элементы формы и стиля памятника искусства.

Можно надеяться, что время будет вырабатывать исследователей искусства с уклоном к систематическим или аналитическим вопросам, но являющихся и в том и в другом случае „знатоками“ искусства. Такие исследователи-знатоки необходимы по самому существу задачи изучения искусства, как самостоятельного целого. Без „живого“ отношения к произведениям искусства оно обратится в холодную и отвлеченную дисциплину. И чем скорее будет происходить взаимное расширение интересов в систематической и аналитической областях изучения искусства, тем лучше: следует помнить, что речь идет о складывающейся еще научной дисциплине искусствознания.

---

[1] Фридлендер, ук. соч., 17.

[2] Статья О. Ф. Вальдгауера, в Oesterreichische Jahreshefte, 1912 г.; его же, Этюды по истории римского портрета (Петроград, 1922).

Надлежит отметить несколько существенных вопросов, которые нужно принимать во внимание именно теперь, в процессе развития этой новой дисциплины.

Необходимо, чтобы искусствознание, которое до сих пор, в сущности, только постулировало свое бытие, превратило постулат в реальный факт. Для этого прежде всего следует как можно тщательнее подвергнуть обсуждению вопрос о границах, отделяющих искусствознание от соседних дисциплин. Пока такая граница— это было легче всего сделать—проведена по отношению к эстетике.

Затем, искусствознание пока больше всего занято вопросами о проблемах искусства. Гораздо меньше искусствознание говорило о своих, ему именно присущих в отличие от других дисциплин, методах исследования. Здесь, конечно, большой материал должна дать для общего искусствознания аналитическая работа.

Наконец, большая работа предстоит по разработке основных понятий искусства. „Предварительная попытка“ Вёльфлина весьма ценна в данном отношении.

Словом, перед искусствознанием стоят значительные задачи: работа над их разрешением будет, несомненно, выносить на свет истинные жемчужины, скрытые в глубинах вечно волнующейся и постоянно меняющейся, но неизменной в своей сущности стихии искусства.

Но в момент оживленной разработки вопросов искусствознания невольно встает вопрос, который с начала двадцатого века так часто раздавался у нас и на Западе, особенно за последние годы. Живо ли вообще искусство? Не присутствуем ли мы при его смерти? Не собираемся ли мы производить работу, которая лишь позволит нам определить причины исчезновения искусства?

X.

Стржиговский и Мейер-Грефе уловили в начале XX в. враждебное искусству настроение: „для искусства прошло время, оно так же ненужно, как религия и метафизика“, формулирует первый мнение противников искусства в Германии и Австрии [1]. С таким же мнением о ненужности искусства можно встретиться и у нас [2].

---

[1] Strzygowskij, Die bildende Kunst der Gegenwart (Leipzig, 1907), V. Ср. его же, Ursprung der christlichen Kirchenkunst. Neue Tatsache und Grundsätze der Kunstforschung (Leipzig, 1920). Книга, в которой автор, выступая против эстетики и общего искусcтвознания, по существу, затрагивает основные вопросы искусствознания, и которая представляет большой интерес, выходящий за пределы христианского искусства—см. особенно стр. 163—195. Meier-Graefe, ук. соч., I, предисловие.

[2] Это отмечает Миронов, Роль искусства в жизни человека и государства (Казань, 1909).

Защитники искусства тогда же отмечали, что положение искусства вовсе уж не так плачевно и что такие разговоры о смерти искусства могут пугать только своей кажущейся категоричностью утверждения.

Мейер-Грефе формулировал в это же время свой „закон“ сохранения художественной энергии (Erhaltung der Kunstkräfte) [1], мотивируя его тем, что рядом с искусством не может существовать никакого знания или каких-либо ценностей, которые, восприняв художественную энергию, заменили бы собою искусство. Следовательно, искусство неуничтожимо.

Наряду с слабыми голосами, исходившими, по существу, из среды людей, не знающих искусства и думающих, что оно существует только для забавы, стали, однако, раздаваться, особенно в период войны, тревожные голоса о глубочайшем кризисе, который переживает искусство.

„Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях тысячелетних его основ. Окончательно померк старый идеал классически прекрасного искусства. Искусство судорожно стремится выйти за свои пределы“ [2]. Наше время одинаково знает и небывалое творческое дерзновение и небывалую творческую слабость. Человек последнего творческого дня хочет сотворить еще никогда не бывшее и в своем творческом исступлении переходит все пределы и все границы.

Выражением этого „небывалого“ кризиса, ощущаемого Бердяевым, являются два противоположные, по его мнению, течения: желание создать синтетическое искусство—единое и цельное, и стремление к аналитическому искусству, при наличии которого внутри каждого вида искусства совершается его расчленение. В этом последнем течении возникает кубизм; Пикассо разлагает форму на ее составные элементы. Аналитические течения выносят на свет и „конструктивизм“ последних дней, как тип „художественного выражения“, ополчающийся против прежнего искусства. Конструктивисты, по существу, логически завершают различные формы протеста против импрессионизма. Они хотят уничтожить „идеальное“ пространство, пробуют осуществить свои желания в построениях безпредметных форм в „реальном“ пространстве; в конце концов, у нас, например, Татлин, на Западе—Глез или Меценже, по существу, стремятся уничтожить живопись, как одну из основных форм изобразительного искусства [3]. Однако, конструктивисты, являясь, строго говоря, эпигонами старого искусства, конечно, не в силах упразднить живые формы искусства и тем более создать новые.

---

[1] Meier-Graefe, ук. соч., I, предисловие.

[2] Бердяев, Кризис искусства (Москва, 1918), I.

[3] Напр., в берлинском «трехъязычном» журнале «Вещь», 1922 г., n° 1—2, Gleize, О современном состоянии живописи и ее тенденциях, 12.

Однако, общим признаком мнений, возвещающих смерть искусства, и для пророков „небывалого“ кризиса, и для художников-конструктивистов, является наблюдение над тем, что в искусстве происходят изменения, что многое в нем вызывает вопросы и тревожные волнения. Но можно ли во всем этом уловить признаки, говорящие об уничтожении искусства? Конечно, нет!

Если же на протяжении вот уже скоро двадцати пяти лет постоянно возникают вопросы о жизни искусства, то причины этого лежат не в том, что искусство, как таковое, переживает кризис, но в том, что искусство завершает один из своих периодов бытия и закономерно переходит в следующий.

Для Германии это состояние перехода хорошо подметил Вальцель. „Если, искушенные мировой войной“, говорит он, „мы оглянемся теперь на долгий период жизни с 1871—1914 гг., уже сливающийся для нас в одно целое, мы неизбежно придем к заключению, что достигнут конец по крайней мере одного этапа в развитии современного искусства. Эта часть пути лежит теперь завершенной перед нами: она должна быть воспринята как целое и противопоставлена искусству настоящего дня“ [1]. В 1920 г., когда писал это Вальцель, который не раз обращался к работам Фидлера, началом нового этапа, казалось, в Германии является экспрессионизм.

Думается, однако, что вопрос о состоянии искусства имеет обще-европейское значение. Экспрессионизм лишь одна из форм завершения прошлого искусства, именно, для Германии, но этот тип художественного творчества отнюдь не показателен для начала новой эпохи европейского искусства.

Создается определенное впечатление, что в настоящее время и в России и на Западе ощущается потребность в объективных элементах в искусстве—ясной форме, отчетливой линии и ритмичной композиции.

Граутофф, например, подмечает это состояние во Франции, причем, как он показывает, Пикассо и его круг не остаются чуждыми такому стремлению. Пусен, Энгр, Давид—мастера прошлого, привлекающие интерес наиболее „левых“ художников [2].

Такое же впечатление создается также у обозревателя выставки итальянского искусства XVI—XVII вв., бывшей во Флоренции в 1919 г., отчеты о которой появились в художественных журналах за прошлый год [3].

В общем, замечается, что, если в живописи XIX в. скорее преобладало стремление найти и воплотить традиции XVIII в.,

---

[1] Вальцель, ук. соч., 1.

[2] Граутофф, Французская живопись с 1914 г. (Москва, 1923). Ср. Severini, Du cubisme au classicisme (Paris, 1922).

[3] Напр., „Gazette des Beaux-Arts“, 1922 г. (сентябрь—октябрь), 171.

то, наоборот, в XX в. к жизни вызываются художественные традиции Пуссена или, например, Караваджо в Италии. Словом, пользуясь термином Вёльфлина, можно сказать, что искусство нашего времени стремится от живописного стиля перейти вновь к линеарному. Эпоха „барокко XIX в.“ сменяется новым „классицизмом XX века“.

В связи со сказанным искусствознание приобретает особое значение. Если искусство жизненно существует, если сейчас оно находится в сложных условиях перехода от одной эпохи к другой, то особенно важно подвергать изучению закономерно совершающиеся процессы в искусстве, обладающем самостоятельным бытием, производить разработку методов исследования основных элементов искусства и установить ясные и для каждого понятные термины искусствознания.

Искусствознание в процессе своей работы, конечно, распространяет свои наблюдения на все периоды и виды европейского искусства и стремится применить их к искусству внеевропейских стран. Благодаря искусствознанию „китайская вещица“ Бодлера получает свой истинный смысл: искусство, обладая закономерностью своих явлений, дает возможность установить высшую качественную оценку истинного произведения искусства, к какому бы народу ни относился данный памятник.

Искусствознание в результате своих работ, будем надеяться, выработает единый язык искусства, который пока признают только немногие.

Каждый, кто чувствует, что без искусства нет жизни, и кто, приближаясь к произведению искусства, испытывает глубокое волнение, научится понимать этот прекрасный язык и сумеет истолковывать памятник, становясь искусствоведом и „знатоком“ искусства одновременно.

Б. Богаевский.

ИГОРЬ ГЛЕБОВ

Теория музыкально-исторического процесса, как основа музыкально-исторического знания

Теория музыкально-исторического процесса, как основа музыкально-исторического знания

„Основное приложение, свойственное истории музыки, это быть полезною самой музыке, установить связь между современным состоянием искусства звука и его прошлым, утвердить на научной основе с помощью неоспоримых фактов развитие музыки и истолковать (прояснить) возможность постижения ее сущности и ее законов“. Таково основоположение, исходящее от авторитетнейшего представителя европейской науки о музыке—Германа Кречмара и высказанное им в конце вступительного слова перед сжатым, но обстоятельным изложением развития истории музыки [1]. Через несколько страниц далее Кречмар указывает и на единственно правильный исходный пункт для исторического исследования музыки, давая как бы практический совет: „кто хочет быстро и верно достичь цели в истории музыки, должен прежде всего непосредственно знакомиться с музыкальными произведениями. День, проведенный над подлинными сочинениями мастера, значит гораздо больше, чем неделя, отданная чтению всего того, что написано о нем“[2]. Эти простые, повидимому, слова указывают на глубокий и вполне естественный переворот, происшедший на Западе в подходе к истории музыки: в сторону от компилятивных непроверенных ссылок, от пустого перечисления opus'ов, от баснословных вымыслов, от смешения в „историческом повествовании“ самых различных точек зрения, где вопросы стиля переплетаются с догадками из области психологии творчества, причем и те и другие, в лучшем случае дают, пищу безграмотным оценкам, произвольным сентенциям и плоскому резонерству, а в худшем уступают дорогу все тому же всесильному анекдоту.

[1] См. Hermann Kretzschmar, Einführung in die Musikgeschichte (Leipzig, 1920), 4.

[2] Kretzschmar, ук. соч. 15.

Громадные научные достижения истории музыки на Западе в течение последних десятилетий обусловлены были, среди остальных, двумя важнейшими факторами: усиленным накоплением материалов и критическим рассмотрением и изданием их— это во первых; а затем, развитием монографической литературы, ставившей личность композитора под многообразные точки зрения в смысле раскрытия в его творчестве причин и целей, его обусловивших, импульсов, его вызвавших, и, наконец, средств воплощения, им унаследованных и им преодоленных. Это приводило к изучению того, что немцы метко определяют, как «Musikwesen der Entstehungszeit», т. е. к изучению соприкосновения композитора с окружающей его произведения средой и бытом, но не в непосредственной „сырой" данности этих среды и быта, а в преломлении их сквозь призму музыки; возникает речь о музыкальных идеалах и музыкальной практике „эпохи возникновения" данного сочинения, о взаимодействии с ними или противодействии им со стороны композитора, в итоге чего раждаются произведения, родственные окутывающей их атмосфере музыки или, наоборот, прорастающие за пределы породившего их музыкального быта и недоступные восприятию их современников. В связи с этим возникают не только иного характера оценки ставших для нас историческими сочинений, но, постигая корни их, мы научаемся вернее воспроизводить их, а, главное, страхуем себя в более или менее сильной степени от случайных суждений вне знакомства с подлинным материалом. Многочисленные критические издания „памятников музыки" („Denkmäler der Tonkunst") предоставляют возможность значительно более свободной исторической ориентировки, чем тщательное запоминание фактов. Поэтому, вступив приблизительно со второй половины XIX в. на путь „практически осуществляемого накопления материалов", западная наука истории музыки получила в свое ведение могучие источники истинного знания.

Результаты сказались довольно быстро: те исторические обобщения материала по родам и видам музыкальных произведений и по характеру и особенностям музыкальной деятельности, которые за последние годы появились на Западе (включая переработки старых, ценных монументальных исторических сочинений и монографий), свидетельствуют своей научной музыкальной обоснованностью и содержательностью, при полном отсутствии диллетантски развязных „суждений по поводу", о совершившемся перевороте. Нет никакого сомнения, что в данном отношении выдающееся значение приобретает редактируемая Кречмаром и постепенно осуществляемая серия „Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen" (у Брейткопфа и Гертеля в Лейпциге), а также труды, подобные блестящей переработке „Истории музыки" Доммера, выполненной в 1913 г. Шерингом („Handbuch der Musikgeschichte

bis zum Ausgang des XVIII Jahrhunderts") и теперь вышедшей уже шестым изданием (Leipzig, 1923) [1].

Перед попыткой изложить в существенных чертах то, чем должно быть изучение истории музыки и каковы методы ее изучения, мне пришлось сделать предварительное краткое пояснение фактического положения истории музыки в Западной Европе с предвзятой и вынужденной необходимостью целью. Целью этой было желание указать на громадную и существенную разницу между положением истории музыки и положением исторических дисциплин в других отраслях искусства в их отношении к исследуемому материалу: как в смысле большей доступности его для восприятия и изучения, так и в большей подготовленности изучающего к постижению изучаемого. История музыки только-только что выходит из стадии научно - обоснованного накопления материала, не покидая, однако, этого дела. В данном отношении надо понять, что „восприятие памятника музыки" является процессом гораздо более сложным, чем восприятие памятников иных искусств. Прежде всего здесь имеет значение самый простой факт: необходимость воспроизведения памятника внутренним слухом и через посредство такого рода созерцания, уразумение музыкальной сущности исследуемого явления. Это требует колоссального опыта и навыка, а главное остро развитого и чуткого музыкального чувства и специальных знаний—от элементов музыки до сложных теоретических проблем, от умения разбираться в нотации до постижения соотношений непривычных звучаний. В то время как все наше воспитание и общее культурное развитие облегчает восприятие зрением схватываемых художественных форм, равны как с детства инстиктивно усваиваемая хватка звуковых особенностей родного языка помогает разбираться в поэтических произведениях (если даже не принимать в расчет их смысловую данность),—восприятие музыкальных произведений с познавательными зададаниями чаще остается уделом лишь способных к музыке людей. А среди таковых надо еще различать людей даровитых, стремящихся к осознанию и обоснованию слуховых ощущений, и людей лишь эмоционально расположенных к наслаждению музыкой. Последние, хотя и способствуют своим „благорасположением" самому бытию музыки, в то же время—наиболее опасные люди для науки о музыке, так как обладают правом распространения суждений о музыке, решительно лишенных каких бы то ни было оснований и разумных начал, кроме

[1] Понятие „Kleine Handbücher" надо принимать весьма условно, т.-к. при весьма убористом шрифте в серии есть книги по 360, 453, 519 и до 648 страниц. Ценнейшими из известных мне лично являются: „Einführung in die Musikgeschichte", „Geschichte der Oper" и „Geschichte des neuen deutschen Liedes" Kretzschmar'a, „Handbuch der Notationskunde" Joh. Wolf'a, „Geschichte des Oratoriens" Shering'a и пр.

модных „нравится“ и „не нравится“. Историк-исследователь, вышедший из их среды, прежде всего будет лишен способности к постижению музыкального образа мыслей эпохи возникновения изучаемого им произведения и склонен будет к анекдотическим рассказам о событиях из жизни композитора, к перечислению его работ и к субъективной характеристике его творчества на основании лишь незначительного числа известных исследователю сочинений; это еще в лучшем случае, а в худшем (более частом) предпочитается компилятивный свод мнений предшественников-исследователей в свою очередь опиравшихся не на первоисточник, и т. д.

Но и в том случае, если историком становится музыкант специалист-теоретик, хорошо подготовленный, возникает опасность иного рода. Каждому поколению специалистов-теоретиков присуще роковое заблуждение считать усвоенные ими принципы и приемы композиторской практики за альфу и омегу всего звукотворчества на всем его историческом протяжении. Исследователь, вышедший из такого рода среды, при наличии музыкальной просвещенности, все же будет чувствовать влечение к суровым приговорам в отношении всего, что не соответствует признаваемым им принципам оформления материала и не подходит под привычные схемы. Тогда близорукие суждения приведут к ложным обобщениям, которые, хотя и не будут иметь привкуса диллетантской развязности, пострадают, однако, или от рационалистических предпосылок или от приложения к прошлому методов сочинения современной исследователю эпохи.

Только общекультурное развитие и знакомство с методами исторического исследования в других областях искусства может расширить кругозор специалиста-музыканта, тогда как замкнутое в пределах ремесла специальное музыкальное образование неуклонно влечет к ограниченности точки зрения, в силу своей специфичности и оторванности от других дисциплин.

В приложении к стадии накопления материала, стадии столь важной в развитии истории музыки, в зависимости от типа исследователей можно различить два направления: к первому следует отнести длительный ряд попыток овладения материалом от простого перечисления и описания до перечисления и описания с оценкой и даже выбором и отбором хороших образцов от плевел; ко второму—вдумчивое изучение и редактирование материала, основанное на внимательном вникании в музыкальную атмосферу и в музыкальный быт эпохи создавания произведения и в соотношение между стремлениями времени и личными усилиями мастера. Конечно, только историки-исследователи, сочетающие в себе музыкальное образование с широкой общекультурной подготовкой, в состоянии пойти по пути, только-что намеченному. Этот путь и является единственно научно-ценным и творчески-значительным путем

в современной музыкально-исторической науке, будучи вместе с тем крайне трудным, ибо требует совмещения специальнейшей из специальностей (музыкальное образование таково вследствие своей отграниченности) с постижением разнородных научных сфер, обогащающих музыку и ею в свою очередь обогащаемых. Таким образом оказывается, что стадия накопления музыкального материала имеет в развитии истории музыки крайне важное значение.

Простое извлечение исторических данных из архивов должно идти в двух основных направлениях: копирование произведений и исследование исторических документов, имеющих к ним отношение. В первом и втором случае требуется сложная подготовка, как в различных областях музыкознания, так и в области исторических методов. „То, что относится к произведению", обнимает в себе не только суждения современников, но музыкальный язык той эпохи, проявление музыки в окружающем быту, теоретические трактаты о музыке того времени и композиторскую практику сочинения, не говоря уже обо всем том, что имеет касание к личности самого композитора и к его манере воплощения. К этому еще присоединяется изучение средств воспроизведения музыки в рассматриваемую эпоху и, наконец, приемы и способы воспроизведения, иначе говоря, обширная и трудно поддающаяся изучению сфера инструментологии.

В результате, исследование „музыкального памятника", если оно в состоянии удовлетворить научному подходу, требует вдумчивого проникновения в современную возникновению памятника сферу бывания и состояния музыки, начиная от рассмотрения особенностей музыкального быта того времени до усвоения присущего ему стиля, включая соприкосновение музыкального произведения с другими областями искусства. Более или менее случайное и даже рационалистически обоснованное упущение в полноте подхода к изучению памятника ведет к непоправимым ошибкам. Даже ограниченный только целью тщательного воспроизведения для издания чисто музыкальный анализ памятника требует детального знакомства с эпохой его возникновения и тщательного изучения манеры воплощения присущей композитору. И в этом отношении даже выдающиеся современные музыкальные исследователи еще не в полной мере освободились от резонерски высокомерного отношения к прошлому наследию и от предвзятой оценки [1]. У нас же в России о накоплении исторически важ-

[1] Так, даже в прекраснейшем издании „Publikation älterer praktische und theoretischer Musikwerke, vorzugsweise des XV und XVI Jahrhunderts" редактируемом Eitner'ом, можно натолкнуться на примечания такого рода: „darauf folgen noch 129 Takte Recitativ, welche musikalisch nur geringes Interesse haben, und daher teile ich nur den Text mit" или: „die übrigen 2 Akte sowie die mir noch vorliegende Oper „L'Egisto" desselben Komponisten (речь

ного для истории музыки материала с научной точки зрения говорить пока не приходится: мы едва-едва выходим из примитивной стадии сохранения и описания (каталогизирования) источников и имеем лишь ничтожное число в редакторском отношении научно-ценных изданий документов (писем). В отношении же реставрации музыкального быта прошлых эпох, наши представления о русском XVII и даже XVIII веке находятся в менее благоприятном состоянии, чем представления историков Запада о музыкальности средневековья.

Поскольку удается расшифровать содержание применяемого Кречмаром понятия gesammtes praktisches Musikwesen der Entstehungszeit данного исследуемого произведения, оно в основных чертах сходится с определением сущности музыкального быта, как ее формулирует даровитейший русский теоретик Б. Л. Яворский, и с моими гипотезами о восприятии мира сквозь призму музыкального сознания, обусловленного развитием и чуткостью органа слуха. Музыкальный быт—это конкретное проявление музыки; вернее, видимое и слышимое проявление музыкального, т. е. организованного и оформленного звучания. Это—вся область воспроизведения музыки и все то, что делает ее существующей, воспринимаемой. Значит: и домашнее музицирование, и общественный концерт, и музыкальная школа, и нотное издательство [1]. Что выявляет в своем действовании музыкальный быт, как некая активная среда? Выявляет ли он отдельные произведения и деятельность отдельных композиторов или что-то существующее за единичными явлениями, вернее, то, что все эти отдельности в совокупности своей порождают? Как ни кажется соблазнительным свести музыку к воспроизведению немногих ее проявлений, самое недлительное углубление в размышление о том, что̀ есть музыка во всем многообразии ее бытия, заставит нас сказать: что то, что мы случайно слышим и сами

идет о Cavalli—И. Г.), bieten kein neues Moment in der musikalischen Behandlung dar" (т. XII, Leipzig, 1883; стр. 26, 61, 85 и др.). Эти, и им подобные, урезки разрывают музыкальную ткань, мешают возможности проследить применение основного приема драматического воздействия путем контрастов различных степеней и разбивают цельность восприятия, не говоря уже о том, что не все, кажущееся ничтожным одному исследователю, безусловно оказывается таковым и для другого, подошедшего с иной точкой зрения.

[1] Я только что сослался на определение Яворского, услышанное мною на докладе его о реформе музыкального образования весной 1921 г. в Москве в Музыкальном Отделе. Так как за неимением точного воспроизведения доклада, я не могу представить подлинных выражений Яворского и так как в то же время я чувствую себя обязанным упомянуть о том, что и он пользуется данным понятием, я отнюдь не утверждаю здесь тождества взглядов, а вывожу как бы среднюю равнодействующую данного понятия, обозначающего как бы некую актуально-посредствующую среду, через которую и в которой проявляется музыка. Необходимость этого понятия почувствовалась разными людьми на разных географических точках: отсюда различие оттенков (в степени конкретности) при общности самого „Wesen“.

воспроизводим—не вся музыка; что, если даже исключить из сферы музыки, в целях исторического рассмотрения лишь социально проявленной (т. е. вошедшей в общественное сознание) музыки, весь внутренний музыкальный опыт отдельной личности (от композитора до находящегося под обаянием музыки слушателя), то и тогда остается чувство разлитой вокруг нас музыки, вовсе не ограниченной лишь сферой исполнения. Например, в минувшем сезоне ни разу не исполнялся „Борис Годунов“ Мусоргского. Это не значит, что данное произведение не входит в музыкальное сознание современного Петербурга и как-то не воздействует на наш музыкальный быт. В творческом опыте Мусоргского „Борис Годунов“ лишь этап, но этап, органически вклиненный в этот творческий опыт, неразрывный с ним и, следовательно, образующий звено единой цепи. Цепь эта—интонирование музыкального материала так, как хотелось Мусоргскому. Но интонации, желанные ему, он почерпал из музыкальных особенностей человеческой речи, в частности из проявления ее в звучаниях русского языка; с другой же стороны, приемы и характер театральных композиций Мусоргского сплетаются с крайне сложными воздействиями тенденций и убеждений эпохи. Вклинение „Бориса Годунова“ Мусоргского в окружающую среду и связь его с породившими его поэтическими и историческими произведениями еще более усложняет анализ явления: через восприятие этой оперы в нашем музыкальном быту, мы впитываем в себя и то, что в ней порождено прошлым, и то, чем данное произведение опередило свою эпоху. На такого рода примере мне хотелось бы лишь показать необходимость различения за отдельными музыкальными явлениями повседневной музыкальной жизни сложного процесса развертывания звукового потока или раскрытия единства музыкального бытия в ряде многоразличных фактов, подобно тому, как и „Борис Годунов“ Пушкина есть отдельный факт на фоне пушкинского творчества в целом, а пушкинское творчество стоит в связи с поэтическим наследием всей современной ему эпохи и т. д., и т. д.

Композиторы живут в своем внутреннем мире, как бы обособленно. На самом же деле эта обособленность кончается уже в тот момент, когда в творческом сознании музыкальное произведение отложилось как некая окристаллизовавшаяся форма. Как таковая, она неотделима от окружающей ее звучащей среды, над оформлением которой работают не один, не два и не десяток композиторов, а множество людей. Как Блок в утонченной поэме и деревенский зубоскал, симпровизировавший частушку, одновременно выковывали поэтические формы, чтобы обязать материал в таких-то и таких-то условиях образовать некое единство, так и Мусоргский и одновременно с ним какой-нибудь чувствительный гитарист пытались заключить в цепи

формы неподатливую звучащую стихию. Беру крайность, чтобы показать, что разница в степени умения и дарования не меняет существа дела, т. е. что творческий искус и опыт каждой эпохи глубже и шире, чем его видимое проявление. Таким образом, приходится перефразировать выше намеченный вопрос (что̀ выявляет музыкальный быт, как некая активная среда?) в обратном направлении: что̀ обусловливает активность музыкального быта? Ответ может быть один: творческий опыт данной эпохи, данного поколения, данной среды и данной личности — все это — в тесной связи. Результат опыта представляется исследователю лишь с поверхностной точки зрения в виде отдельных произведений. Они — частичные продукты среди всех разнородных проявлений музыки и только в отношении друг к другу образуют органически тесную связь в том смысле, что каждый из них есть некий миг оформления звучащего материала.

Как отложение, как опыт фиксирования звучащего потока, каждое музыкальное произведение исследуемой эпохи представляет собою индивидуальное решение проблемы формы, т. е. некий синтез различного рода импульсов, обусловивших именно данную конструкцию и данного характера обработку материала. Ряд подобных отложений, имеющих сходную конструкцию, образует как бы окристаллизовавшуюся группу тождественных в своих схемах форм. Объединенные общностью схем, формы эти служат образцами для подражания. С них стирается индивидуальная окраска и тогда остается лишь абстрагированная схема, мыслимая вне материала, ее породившего. Схема отождествляется с отвлеченным уже от звучания понятием формы и допускает заполнение таковой любым материалом: раждается рационалистический подход к музыке, как к статической пространственной данности, распределяемой по любой схеме. На этом изощряется техническая изобретательность до тех пор, пока новые волны творческих вожделений, принося с собой новый материал, не разрушат привычных кристаллообразований. Таков обычный процесс воплощения звучащего вещества, процесс органически естественный, так как лишь в преодолении сопротивляющегося материала таится радость творческой игры и, как только теряется конкретное ощущение сопротивляемости материала, как только в мозгу всплывают готовые привычные пласты звуков, с легкостью размещающиеся в не менее привычных схемах, тотчас же пропадает обаяние творческой силы. Как бы ни были хитро измышлены схемы и как бы ни варьировать их, отсутствие органической спайки между материалом и конструкцией его неизбежно отзовется на восприятии такого рода произведения, если только воспринимать его будет не усталый и не ленивый мозг.

Крайние точки только что описанного процесса воплощения звучащего материала обусловливают крайние степени

оценки творческого явления современниками и последующими поколениями. Чем схематичнее воплощение, чем чаще повторяется размещение материала в привычных схемах, тем ближе такого рода творчество большинству людей. Чем новее материал и чем напряженнее дается композитору фиксирование его в необычных формах, тем сильнее сопротивление воспринимающих музыку современников, тем ценнее произведение для будущих поколений. Подчеркиваю это обстоятельство, потому что оно приводит к неизбежным выводам касательно установления метода изучения исторического музыкального процесса (метода единственно для нас возможного) и обоснования самой истории музыки.

Дело в том, что отлагающиеся в процессе музыкальной эволюции формы-схемы являют собою окристаллизовавшиеся пласты, изучая строение которых, мы устанавливаем постепенный ход от простых формообразований к сложным в пределах одной и той же или нескольких схем. Это как бы музыкальная анатомия. Препарируя труп и исследуя его органы, мы можем конечно в воображении восстановить жизненный процесс организма и, тем не менее, каждое мгновение жизни, каждый миг обмена веществ таит в себе, в своей неуловимости, неожиданность оформления в самом процессе— в потоке жизни, т. е. наличие творческого акта, уже недоступное мертвому организму. Подобно этому каждое данное музыкальное произведение, если только оно возникло органически и выросло из преодоления сопротивляемости материала, а не из рассудочного размещения готового материала по готовым схемам, также заключает в себе прелесть свежести, неповторимости и неуловимости, так что мысль об обобщающей схеме даже не приходит в голову при его восприятии: такое произведение звучит как жизненный миг, как индивидуальный творческий акт, как форма, органически рожденная, но неповторимая в своей сущности, ибо только в данных условиях данный материал допускает такой, а не иной процесс оформления: в этом смысле нельзя создать ни второго „Руслана", ни второго „Тристана", но можно написать сколько угодно симфоний.

Теперь мне предстоит сделать наиболее трудный шаг, чтобы фиксировать сущность исторического процесса в музыке, а вместе с тем указать и на метод его исследования, наиболее естественный. Формы, понятые как отложения, как окристаллизовавшиеся пласты звучаний той или иной эпохи, можно изучать, отвлекаясь от живого исторического процесса, изучать анатомически, вне акта звучания, как статические данности, распределяемые в пространстве, как застывшую немую музыку. Вряд ли нужно доказывать, что истории музыки в такого рода исследованиях нет: есть историческое, т. е. в порядке последовательного их появления, изучение схем, по которым

можно писать музыку. Идя же от схем к процессу творческому, обусловившему их, мы должны будем понять их строение уже не в плане статическом, а в плане динамическом, представляя себе эти схемы настолько гибкими, что в них разливается многообразный материал. Как только исследователь вступит на этот путь, он, волей-неволей, перестанет говорить о неправильных отступлениях от схемы, а, наоборот, начнет устанавливать вехи и формы воплощения того или иного вида произведений, заставлявших схему изменяться под воздействием сопротивляемости материала и иных импульсов. В этом смысле Paul Bekker рассматривает эволюцию симфонии от Бетховена к Малеру, понимая данную эволюцию как динамический процесс многообразного, образующегося в итоге сложного взаимодействия элементов, воплощения различного материала в гранях некоей обобщающей схемы, но вовсе не касаясь самой схемы.

Таким образом, можно работать над историей оперы, сюиты, симфонии, романса и т. п., каждый раз выделяя из сплошного потока оформляемых звучаний данный вид и рассматривая его как органический, закономерно развивающийся процесс. В отношении к такого рода исследованию отдельных видов произведения, изучение их со стороны редакции текста, установки дат, характера исполнения, конструктивных особенностей и, наконец, авторской манеры воплощения, его техники и т. д. — явится лишь подготовительным процессом, подсобным и вспомогательным фактором, подобно тому, как и к услугам историка государственной жизни и культуры существуют различного рода вспомогательные дисциплины. Это все принадлежит стадии накопления материала, стадии предваряющей самое историческое исследование, в основе которого лежит постижение процесса, а не описание сопутствующих процессу условий. Изучение форм, как отложений данного процесса, как некоей окристаллизовавшейся среды (а не в направлении анатомического анализа), также явится подсобной дисциплиной по отношению к изучению процесса, результат которого они представляют. Но в этом случае мы будем иметь дело не только с голыми схемами и конструктивными планами, а со строением звучащей ткани, т. е. приблизительно с тем, что можно назвать морфологией музыкальных форм. Анатомия и морфология музыкальных форм, как анализ их строения и детальнейшее изучение различного рода соотношений элементов, составляющих ткань произведения, являются, в силу своего близкого и тесного соприкосновения с процессом эволюции музыки, важнейшими вспомогательными дисциплинами по отношению к истории музыки, как исследованию самого процесса развития и средств воплощения звучащего материала. Подойдя вплотную к изучению этого процесса, мы должны выделить в нем то, что составляет предмет исторического анализа и синтеза, чтобы тем самым найти и метод изучения.

Всякий органический процесс дает возможность подметить в себе ряд фаз или стадий, находящихся в том или ином отношении друг к другу: или это ряд периодических возвращений подобных процессов вслед за свершением в каждом из них подъема и падения, созревания и умирания, напряжения и разряда; или это нескончаемая прогрессия, то возрастающая, то убывающая, первые члены которой скрыты от нас во тьме Vorgeschichte, а конечные в далеком неведомом будущем. Здесь возможна и необходима оговорка: так как исследование коснется процесса, в котором самая реализация звучания представляет собою художественное творчество человека, то возможно подходить, если не ко всему процессу (его первоистоки и заключительные этапы от нас сокрыты), то к его отдельным стадиям или отложениям, с точки зрения целесообразности, т. е. как осуществления той или иной цели, как чисто эстетической или этической, так и в смысле соотношений социальных, национальных, религиозных или соотношений с другими отраслями искусства. Эта целесообразная или, точнее, целесообразно-прагматическая точка зрения связывает исторический процесс музыки с историческим процессом человеческого творчества во всем его объеме, а теснее всего с историей культуры. В плане же чисто музыкальном принцип целесообразности дает возможность сосредоточиться на изучении отдельных этапов или творческих достижений в смысле анализа степени их художественной выразительности, т. е. максимального использования потенциальной энергии, заключенной в данном материале.

Периодизация и прогрессия в этом плане соотносятся друг с другом как стадии процесса музыкальной эволюции. И в той и в другой мыслимы как бы возвращения и смены циклов; только в первой из них наш взор устремлен в сторону изыскания тождественных этапов, а во второй на закреплении привнесенных в течение эволюции новых элементов. Как в смене времен года: весна является периодически повторяющейся стадией с тождественными всем предшествующим веснам проявлениями; но в то же время каждая весна—звено в нескончаемой цепи космического становления. Подчинив оба рассмотренные пути эволюции (периодизация и прогрессия) закономерному формирующему их началу, мы увидим, что в нем сосредоточится объединяющая тенденция, которая поможет нам сковать стадии периодов и члены прогрессии в органически стройный ряд. Это начало — ритм. В ритмизации исторического процесса развития музыки — исходная точка для исследователя, так как решительно все стадии его и видоизменения (рост, созревание, увядание, умирание, напряжение, разряд, подъем, падение) обусловлены в конечном счете закономерной пульсацией прилива-отлива.

После всего вышесказанного я не боюсь приводить исследуемый процесс к ритму как **первозакону**, потому что при том отграничении, которое сделано мною в отношении изучения окристаллизовавшихся форм, как вспомогательной дисциплины, и в отношении сложной стадии „накопления материала", содержащей ряд вспомогательных дисциплин,—та ритмическая закономерность процесса звуковоплощения, о которой теперь идет речь, отнюдь не вызвана желанием представить историю музыки, как нескончаемый ряд отбиваемых тактов. Совсем наоборот: сводя процесс к ритмизации, как первозакону, я подчеркиваю, что речь идет о процессе, а не об отложениях его, о процессе, рассматриваемом динамически, где каждая стадия есть новообразование (реакция), и где, следовательно, ритмизация проявляется как начало пульсирующее, как регулятор жизненного процесса, не как начало извне навязанное организму чьей-либо мифической волей, а как закономерное проявление самого жизненного процесса в сменах, подобных приливу-отливу или пульсации крови. Ритмизация музыкально-исторического процесса и отличается от механического чередования и от ритма, мыслимого как абстракция, своей, я бы сказал, динамической **наполненностью**, т. е. постоянными интонационными **реакциями** в ритмующемся материале.

Звучащий материал протекает во времени. В протекании этом различимы как бы точки опоры и тяготения, устанавливающие либо пределы наростания, либо моменты разряда. Степень напряжения, сила и темп, окраска и форма тех или иных звуковых реакций обусловлены свойствами звучащего материала и присущей ему энергией звучания. Поэтому волны звучания, будучи ритмованными, тем не менее вовсе не однообразно механичны („не метричны"): их ритм обусловлен наполнением различной силы напряжения. Вдумываясь в своеобразие музыкально-исторического процесса, зная, что своеобразие это всецело обусловлено особыми свойствами материала, воплощение которого и составляет развитие музыки, нелегко конкретизировать в ясных словесных обозначениях **то, что ритмуется**, нелегко связать ритм с материалом. Отсюда соблазнительная опасность отвлекать в музыке ритм от самой музыки,—смешивая первозакон формообразования со **средствами** и приемами формообразования. Между тем процесс воплощения звучащего материала заключает в себе основное условие, поддающееся фиксации в достаточно ясном музыкальном понятии: это свойство—**интонация**, и таким образом самый процесс воплощения звучащего материала есть, прежде всего, процесс **интонирования**—выявление звучаний в точном, определенном, строгом, оформленном, длящемся тоне, в соотношении тонов, в соотношении тональных объемов или плоскостей и, наконец, в виде непрестанного процесса формо-

образования, в итоге которого отлагаются разнородные пласты, конструктивные схемы которых служат образцами для подражания [1]. Итак, эволюция музыки есть развертывание—фаза за фазой — звучащего материала, явленного в ритмическом интонировании. Процесс этот осуществляется в музыкальном быту и в этом осуществлении заключается сущность исторического процесса в музыке. Несомненно, что для познания каждой музыкальной формы необходимо уяснить себе условия ее зарождения. Условия эти только и коренятся в данном процессе преодоления среды чрез все более и более утонченную и гибкую практику интонирования, которая и составляет в конце концов praktisches Musikwesen der Entstehungszeit.

Формулируя вкратце все изложенное, остается сказать: что история музыки начинается там, где кончается накопление материала; что под накоплением материала необходимо разуметь длительный процесс собирания, перечисления, обзора, редакции текстов, сводки, установления соотношения с другими искусствами и взаимодействия с общекультурными течениями, а также изучение свойств личности композитора и среды, его окружающей. Процесс этот осуществляется с помощью подсобных дисциплин. Накопление материала дает возможность установить творческий процесс той или иной эпохи и, вместо изучения отдельных произведений, выдвинуть эволюцию отдельных видов, причем в совокупности своей эволюция видов создает возможность постижения процесса воплощения звучащего материала в его целом облике на протяжении той или иной эпохи.

Процесс этот является для музыканта ничем иным, как напряженнейшим опытом интонирования, т. е. воплощения в точно оформленных звучаниях наших творческих импульсов, что приводит, в конце концов, к завоеванию музыкой через интонирование все более и более могучей сферы выражения внутренней жизни. В веках накопленный опыт интонирования — реальнейший исторический факт, породивший все остальные факты музыкальной истории, т. е. различного рода формообразования, и неустойчивые и окристаллизовавшиеся, постигаемые как в самом течении музыки, так и в статической, чисто конструктивной данности.

---

[1] В этом смысле можно сказать, что каждая совершенная форма, в которой произошло идеальное слияние организующих ее элементов, есть мертвая точка. Ей нельзя подражать, ибо всякое подражание будет несовершенным повторением или, в лучшем случае, идеальной копией. После достигнутого предела оформления процесс формообразования должен идти иным путем, в ином направлении, чтобы достигнуть нового предела и т. д. В этом смысле также можно утверждать, что история обозрения и изучения совершенных форм и выдающихся произведений ни в каком случае не есть история музыки, для которой, строго говоря, нет совершенных и несовершенных произведений, а есть длительный процесс интонирования—воплощения звучащего материала.

Из такого понимания исторического процесса в музыке непосредственно вытекают методы, которые необходимо применять при исследовании его. Если история музыки не является ни сборником рассказов, ни статистикой сочинений с сопровождением их субъективной оценкой со стороны исследователя, то обязательным условием постижения ее является возможно более непосредственное и тесное ознакомление с музыкальной литературой и с техникой музыкального мастерства.

Только основательное знание музыкальной литературы, т. е. самих произведений, приучает слух к пониманию той или иной эпохи, с точки зрения совершавшегося в ней процесса воплощения звучащей ткани, а не с точки зрения случайного знакомства с двумя-тремя десятками произведений, как бы случайно порожденных. Чем больше известно произведений, тем теснее они спаиваются в сознании: ощущается общность языка, общность приемов воплощения; и явления, которые казались случайными, отъединенными, воспринимаются как звенья единой цепи, как клетки, организующие неделимую ткань. Такого рода подходом к истории музыки устанавливается в мозгу представление о каждой эпохе, как об едином хотя и сложном, процессе, в котором все имеющиеся на лицо элементы сцеплены друг с другом множеством возникших между ними соотношений. Научившись ориентироваться в самом процессе звучания на протяжении эпохи, исследователь постепенно освободится от ряда предрассудков, связанных с восприятием произведений, как „случайных отдельностей“, и от оценки оригинальности сочинения на основании наличия или отсутствия в нем схожих с другими „мотивов“. Постижение единства процесса выдвинет стремление к изучению музыкального языка присущего данной эпохе, а затем с той же неизбежностью приведет к изучению средств воплощения и воспроизведения музыки и условий, обеспечивающих возможность наиболее яркого расцвета творчества. При этом из истории музыки совершенно выпадает деление произведений на хорошие и плохие, на «вкусные» и «невкусные» и т. д. Каждое занимает особое место в общей эволюции интонирования в изучаемую эпоху и каждое может иметь значение как элемент организующий, или как форма окристаллизовавшаяся.

Смысл исторической оценки тем самым меняется: на первый план уже не выступает суждение вкуса, или какая-либо иная привходящая точка зрения. Устанавливается не эстетическая ценность отдельно данного факта, а причина его возникновения и воздействие, производимое им на окружающую звучащую среду. Для этого необходим анализ приемов и средств выражения, обусловивших конструкцию и организовавших материал, в итоге чего и создалось данное произведение, как некое единство.

Обобщения, какие возможно делать на основании знания приемов и средств выражения, присущих изучаемой эпохе, создают возможность определения существенных свойств протекающего в ней процесса воплощения звучащего материала, иначе говоря, указывают на закономерность его. Технические приемы и методы воплощения, так же как и средства воспроизведения музыки, не будучи самостоятельно рассматриваемыми и отделенными от процесса эволюции музыки, становятся, однако, важнейшими конкретными источниками, по состоянию и действованию которых определяются присущие данной эпохе характер и особенности, а также ритм интонирования.

Кажущееся парадоксальным положение: художественное произведение есть прием—обращенное на отдельное, вырванное из окружающей его звучащей среды произведение, оказывается справедливым в том отношении, что каждая такая художественная единица действительно представляет собою сумму приемов или средств воплощения, так как всякое музыкальное произведение, рассматриваемое как отложение, как окристаллизовавшаяся форма, поддается постижению лишь при анализе его конструкции. С такой точки зрения единственным научным подходом будет подход, не устанавливающий в произведении ничего кроме наличия конструктивных приемов. Но внедряя данное произведение в исторический процесс, как опыт реализации некоего комплекса звучаний, т. е. выявления его в интонировании, приходится обращаться не только к услугам анализа конструктивных приемов, но безусловно искать возможности научного обобщения соотносящихся элементов, организующих звучащую ткань, иначе говоря стремиться к реконструкции самого процесса звучания.

В истории музыки крайне важна постоянная и напряженная связь между протеканием творчества в узком значении этого понятия (как композиторства) с областью исполнительской (область практического воспроизведения или реализации музыки). В этой связи, в этом соприкосновении воплощения и воспроизведения возникает особая музыкальная сфера, причем особенности, свойства и характер среды, осуществляющей воспроизведение созданного, налагают своеобразный отпечаток эпохи на слышанный облик произведения, передаваемый нам исторической традицией. Иначе говоря, произведение интонирует внутренним слухом творец его, и это же произведение, если оно исполняется, интонирует современная его возникновению эпоха. Без понимания такого рода соотношения не восстановить исторического процесса в музыке.

Подобный синтез является одной из труднейших проблем методологии истории музыки. Характерным фактическим выражением этого затруднения служит, например, долгий и длительный, чреватый спорами и отклонениями, вопрос об интонировании григорианского хорала. О том же свидетельствуют,

недавно столь глубоко захватившие историков музыки, исследования Schering'а об инструментальном интонировании полифонической музыки XIV—XVI веков [1]. Все настойчивее и настойчивее становятся на Западе усилия, направленные к восстановлению исторически-верной и точной картины развертывания музыкально-исторического процесса через изучение вопросов интонации. Это вполне естественно: за периодом тщательного накопления материала, далеко ушедшим за первой стадией собирания и каталогизации, наступил период разработки вопросов интонирования. Потому только и создалась возможность появления в Германии ряда работ по истории различных видов музыкального творчества (оперы, симфонии, оратории), что за созерцанием отдельных произведений и окристаллизовавшихся форм через осознание сущности и значения интонирования раскрывается мало-по-малу процесс звуковоплощения в его исторической перспективе [2].

История музыки, как науки, в России все еще находится в стадии случайных обследований и обобщений работ западных историков музыки и движется по их стопам с большим запозданием. Обобщения эти делаются большей частью в целях популяризационных и педагогических. Что касается истории русской музыки, то таковая все еще не вышла из самой первоначальной стадии собирания и описи материала, и лишь постепенно начинает входить в следующую стадию: научно-обоснованной редакции и издания материалов. Но и в том и другом случае перед нами период накопления материала с робкими попытками его разработки и столь же робкими опытами обобщения. До установки основных исторических вех процесса звуковоплощения в России пройдет еще не мало лет и будет потрачено много тщетных усилий.

Игорь Глебов.

---

[1] Прекрасная статья, рассматривающая и оценивающая исследования Schering'а, принадлежит Я. Гандшину („Известия Академического Подотдела Музыкального Отдела“, вып. I, Петроград, 1919).

[2] В данном случае одинаково характерными являются два крайние и, повидимому, разнородные факта: и опыт создания грандиозной музыкальной энциклопедии во Франции, где самая совокупность точек зрения и сфер музыкознания дает возможность постижения широты и глубины процесса звуковоплощения; и появление в Германии любопытного очерка Paul Bekker'a Die Symphonie von Bethoven bis Mahler, в котором отдельные симфонии рассматриваются как отложения на длительном пути эволюции симфонии, как органически сложившегося вида, а не как ответвления сонатной формы.

А. А. ГВОЗДЕВ

Итоги и задачи научной истории театра

ИТОГИ И ЗАДАЧИ НАУЧНОЙ ИСТОРИИ ТЕАТРА

История театра, как самостоятельная отрасль исторического знания — еще очень молодая наука. Она вступает в ряды научных дисциплин позднее других и только за последнее десятилетие, преимущественно в замкнутом кругу немецкой науки, она приобретает самодовлеющие и определенные очертания.

Что же задерживало развитие истории театра, как науки? Причин, конечно, много; но прежде всего необходимо выделить одну из них, явившуюся главным препятствием для свободной эволюции историко-театральных исследований. Это отождествление театра с драмой. В сознании широких кругов образованного общества, воспитанного в понятиях о театре, как его понимал XIX в., — живет убеждение, что главное в театре есть драматическая поэзия—литература, а что сценические подмостки и актер—служат лишь проводниками поэтических концепций драматурга. Корни такого восприятия театра неглубоки: они явственно нащупываются в XVIII в., среди книжной культуры века просвещения, утрачивающего связь с народными истоками театра, когда постепенно исчезают и commedia dell'arte и балаган-телега кочующих комедиантов (в Германии), когда сжигают в торжественном ауто-да-фэ автономного актера—Арлекина-Гансвурста и водворяют на его место, как властелина сцены—писателя-драматурга. Лессинг, Гете, Шиллер в Германии выступают в роли практических руководителей театра; Вольтер проходит роли с трагической актрисой Клэрон, навязывая ей свою интерпретацию; Гаррик играет Шекспира в костюме салонного пти-мэтра, приноравливая „дикости" старо-английского театра к вылощенным вкусам светского общества. Все эти явления, перечисление коих можно было бы приумножить— по существу одного порядка: они характеризуют отторжение театральной жизни от народа, перенесение ее в круг буржуазно-аристократического салона, где господствует пре-

клонение пред мастером слова—поэтом и пренебрежение к комедианту, как к представителю народно-самобытного искусства. Детеатрализация, начавшаяся в XVIII в., всецело воспринимается и поддерживается в XIX столетии, где писатели, преимущественно драматурги, как например Иммерман, Лаубе, Тик, создают „художественные театры“, усматривающие свою славу в наиболее точной и полной передаче замысла поэта. Утверждается вместе с тем примат драмы над другими сценическими жанрами, а требование французской ложно-классической поэтики, отдающей предпочтение трагедии, как „высшему искусству“, переносится из литературы в театр и приводит к пренебрежительно-скептическому отношению ко всем иным видам сценических представлений, в которых писатель-драматург не играет первенствующей роли. Опера, балет, оперетта, фарс, водевиль—живут цепкой жизнью на сцене XIX в., но, в сознании научной мысли о театре, они с трудом отвоевывают себе самое скромное место.

Из подобного отношения к театру, как к драме, вытекает вполне последовательно отождествление истории театра с историей драматической литературы. Характерно, что ни на Западе, ни у нас в России не было никогда самостоятельной кафедры истории театра. Университетское преподавание „истории театра“ всегда сводилось к курсу драматической поэзии и само слово „театр“ настолько стерлось, что стало почти что синонимом слова „драма“.

Естественно, что в таковом окружении история театра не в состоянии была выработать свой собственный метод исследования, и это обстоятельство является второй, более глубокой причиной, задержавшей становление науки о театре. Ни для кого не тайна, что исследование без метода не есть еще наука. Только воля к методу придает научный характер той или иной отрасли знания и только твердо осознанный метод выводит работу из преднаучного состояния в сферу истинного знания. Поскольку же история театра находилась в ведении историков литературы, постольку она была лишена методичности подхода к своему материалу. Во первых, потому, что сама наука о литературе только пытается еще осознать свои руководящие принципы; во вторых, потому, что приемы узко филологической критики, т. н. „чистой филологии“, не могли вызволить ее из рамок критики литературного текста и тем самым от историка театра был скрыт истинный объект его исследования—театр как таковой.

Итак, пред молодой наукой „истории театра“ сейчас ставится неотложная задача: устранить препятствия, мешавшие ей свободно развиваться. Это значит первым долгом—отказаться от традиционного отождествления театра с драмой. Необходимо остро почувствовать исторические судьбы театра в тех эпохах, когда драма не занимала еще

первенствующего положения. Грандиозный мистериальный театр средневековья, столетиями питавший массового зрителя сложнейшими инсценировками христианского мифа; оперно-балетный театр Возрождения, из Италии распространивший по всей Западной Европе сценический миф обновленной античности; актерское мастерство универсальных актеров итальянской commedia dell'arte, театрализировавших театры XVII и XVIII в.в.; сценическое искусство кочующих комедиантов, из которого вырастает театр Испании, Англии, Франции и Германии; необычайная популярность и жизнеспособность „второстепенных“ театров: комической оперы, итальянской комедии, мелодрамы, водевиля и фарса в XVIII и XIX в.в., а главное, восточный театр с его характерным сценическим синкретизмом и самодовлеющей театральностью — таковы те основные моменты, которые напоминают нам хотя бы о том, что драматург-поэт далеко не всегда считался автономным хозяином сцены. Знак равенства, поставленный XIX в. между театром и драмой, отпадает и тем самым в сферу внимания историка театра вовлекается актер, художник (архитектор, декоратор и машинист) и режиссер; тем самым расширяется его кругозор и он считается с оперой, балетом, опереттой и ярмарочным балаганом, как с полноправными элементами и факторами искусства театра. По отношению к драматической литературе наступает переоценка ценностей и мало художественная, но ходкая пьеса—„боевик“ театра— приобретает для истории театра более важное значение, чем трагедия прославленного драматурга с неоспоримыми литературными достоинствами.

Нет сомнения, что обстановка общей театральной жизни нашего времени во многом способствует установлению „чисто театральной“ точки зрения научного исследования. Искания новых путей театра на исходе XIX в. и в начале XX в., выдвинувшие лозунг „театрализация театра“ (Георг Фукс) и вскрывшие реальные возможности „чистого театра“, не только осветили историческое прошлое театра новым ярким светом, но и создали в обществе то настроение, на которое может опереться будущий историк театра. Впрочем, нельзя переоценивать влияния современных проблем театральной жизни на ход научной работы. Как мы увидим, обновление историко-театральных штудий идет не от новаторов-практиков театра, а исходит из научной среды университетской лаборатории, незатронутой спорами и толками о новом театре.

Вторая и главная задача истории театра, как науки, заключается в выработке собственного метода.

Трудность этого задания явствует хотя бы из огромного по объему материала, заключенного в самом понятии „театр“. Синтез различных искусств, являемый театром, требует от его историка громадных знаний, своеобразной художественной

восприимчивости, граничащей с художественною энциклопедичностью. „Театр есть праздник всех искусств“, сказал как-то Гёте, и немудрено, что оказалось гораздо легче быть зрителем подобного празднества, чем его исследователем.

Театральное зодчество, декорационная живопись, техническое устройство сцены, костюм, движения и голос актера, музыка и наконец зритель—все эти разнородные элементы сочетаются в театре воедино, требуя от историка своего освещения в особом методическом подходе. Но пред нами—не только многообразие исследуемого материала, но и глубочайшая его своеобразность.

Историк искусства изучает свой материал в музее, где пред ним стоит статуя или картина. Историку театра приходится воссоздавать объект своего исследования прежде чем изучать его историческую эволюцию. В смене веков исчезли театральные постройки, декорации и костюмы, а голос и движения актера—т.-е. важнейший элемент исследуемого памятника—погибли во времени, тотчас после зарождения. Какой же мог выработаться метод исследования, если не было и нет объекта исследования?

Теперь мы подошли вплотную к основной проблеме истории театра как науки, к той пропасти, в которую неизбежно проваливались все претензии на научность, предъявляемые со стороны дисциплины, повидимому не имеющей ни объекта, ни метода работы. Как же разрешается эта проблема в современной науке?

Прежде чем ответить на этот вопрос, попытаемся вкратце охарактеризовать исследовательскую деятельность старой школы историков театра, главным образом с точки зрения методологической ее ценности.

* *
*

Труды о театре, появившиеся во Франции, касаются преимущественно драмы. Примером может служить капитальная работа Petit de Julleville'я „Les Mystères“ (1880 г.) или же пятитомный труд E. Lintilhac'a „Histoire générale du théâtre en France“ (1909—1911 г.г.), в которых уделяется некоторое внимание сцене и актерам, но только в связи с драматической литературой, стоящей в центре изложения. Господствующее настроение во французской науке характеризуется нагляднее всего отношением соотечественников Мольера к его комедиям и балетам: отношением, которое мало назвать пренебрежительным. Новейшая работа M. Pellisson'a „Les comédies-ballets de Molière“ (1914 г.) дает живописную картину критического высокомерия французов, проявленного к „Малому театру“ Мольера, как принято называть во Франции комедии-балеты творца „Мещанина во дворянстве“. Многочисленные осуждения, среди которых громче всего звучит порицание Paul de S. Victor'a, компенсируются, правда, пламенной

защитой балетного творчества Мольера у Ромэн Роллана, но и здесь его голос раздается одиноко au dessus de la melée. Что касается книги Пелиссона, то она ценна, как страстная попытка привлечь внимание к ценностям, скрытым в балетных комедиях, но методически она беспомощна и страдает недостатком эрудиции. Крылатое слово Буало „Dans le sac ou Scapin s'enveloppe, je ne reconnois pas l'auteur du Misanthrope" сохранило свою вескость во французских ученых кругах и, несмотря на обширнейшую литературу о Мольере, мы не имеем до сих пор ни одной основательной характеристики театра и сценического искусства его времени. Трагическая сцена эпохи Расина также еще не удостоилась специального исследования, если не считать старой работы Депуа.

Очерк французского театра, как такового—мы найдем в классическом для Франции труде Бапста [2]. Это первый шаг пионера, обладавшего огромными знаниями и впервые осветившего общий ход развития театральной Франции. Ценнейший перечень всех художников-декораторов, предложенный Бапстом, убедительно показывает, сколь близки были для него интересы изобразительной стороны театра, а его характеристики празднеств и „въездов" позднего средневековья, равно как и библиография балетных рисунков—до сих пор незаменимы. Учитывая оригинальность и новизну подхода Бапста, нет желания особенно подчеркивать общую бессистемность и неметодичность его книги: в ней обнаруживаются иногда колоссальные промахи и ошибки, но в целом это все же единственный до сих пор общий труд, всецело посвященный французской сцене.

Среди многочисленных работ по истории драмы, ближе всего подошел к театру известный ученый—истолкователь комедий Мольера—Ригаль [3], но не в своей двухтомной работе о Мольере, а в очерке, специально посвященном устройству сцены и актерам „Бургонского дома" накануне появления Корнеля. Вскрывая мизансцену трагедо-комедий A. Hardy, Ригаль впервые использовал иконографический материал, именно ценнейшие „мемуары Mahelot"—машиниста-декоратора эпохи и на основании их показал, как средневековая система симультанных постановок удержалась в Париже вплоть до тридцатых годов XVII столетия, когда неоклассицизм окончательно разрушил традиционное многообразие места действия, водворив на его место единую однотипную декорацию для трагедии и комедии. Особых методов Ригаль не применял; но он дал образец критического использования богатого материала в пределах удачного историко-литературного исследования.

---

[1] E. Despois, Le théâtre français sous Louis XIV (Paris, 1874).
[2] G. Bapst, Essai sur l'histoire du théâtre (Paris, 1893).
[3] E. Rigal, Le théâtre français avant la période classique (Paris, 1901).

Гораздо претенциознее выступил G. Cohen с работой, носящей многообещающее заглавие „Histoire de la mise en scéne dans le théâtre religieux français du Moyen-âge“ (Paris, 1906 г.). Просматривая оглавление, можно подумать, что инсценировка средневекового театра не является больше тайной для историка. Речь идет и о топографии сцены, и о декорациях, и о стройках, обширная глава уделена актеру, не забыт и машинист театра. Но при ближайшем ознакомлении выясняется, что автор довольствуется сводкой (правда, очень обширной) сырого материала, почерпнутого из ремарок, из описаний и из нескольких миниатюр. О сценическом искусстве мы все же ничего не узнаем и глава об актере характеризует культурно-исторические перспективы, но умалчивает о художественно-изобразительных средствах. Точно также неудовлетворительно сложилась глава о соотношении театра и живописи: она свелась к пересказу положений Mâle'я (о которых речь впереди) с добавлением некоторых примечаний. И здесь перед нами только кропотливый труд собирателя материала, без всяких видоизменений метода согласно требованиям, исходящим от специфически театрального материала. Но все же, книга Коэна огромный шаг вперед: по крайней мере театральный замысел работы обнаружен до конца.

Постепенное укрепление интереса к театру естественно привело к расширению кругозора историков театра, к включению чисто сценических—не литературных жанров в область исследования. Новая работа Henry Prunières'а „Le ballet de Cour en France avant Benserade et Lully“ (Paris, 1914 г.) является первым серьезным трудом о балете. Изучение балета, в значительной мере подготовленное P. Lacroix (1868 г.) и V. Fournel'ем (1875 г.), собравшими богатую серию балетных сценариев-либретто конца XVI и начала XVII в., а также двумя монографиями любителя-энтузиаста театра L. Celler'а (1868—69 г.г.), нашло в лице Прюньера ревнителя с широким и разносторонним захватом. Он впервые вскрыл корни балетных постановок в празднествах средневековья, обнаружил деятельное участие „Плеяды“ в реформировании танцовальных спектаклей, классифицировал многообразие балетов первой половины XVII в. и обрисовал историю мизансцены, музыку, стихи и танцы балетов до 1650 года. Некоторые главы книги явились ценнейшим вкладом в историю французского театра в целом, в особенности очерк последовательного развития приемов декоративного убранства сценической площадки в эпоху перенесения во Францию итальянской сценической техники Ренессанса. Концепция балета в связи с антикизирующими тенденциями поэтов французского Возрождения, характеристика знаменитого «Ballet comique de la Reine» (1581 г.), как первого драматического балета (а не как первой оперы), вовлечение сцены, костюма и зрителей в круг исследования—все

это свежо и ново. Театральность старинного балета развернулась в широкую картину. Однако, при всем внимании к театру, Прюньер все же не мог отрешиться от предвзятого убеждения, что высшая форма балета есть балет-драма и тем самым от привнесения в историю балетных спектаклей точек зрения чисто драматургических. Методически это глубоко неправильно, так как каждое искусство должно рассматриваться на основе законов, присущих ему по существу и формирующих извнутри его структуру. Хореграфическое же творчество не исчерпывается драматизацией сюжета и оценка балета с точки зрения драмы не есть единственно возможный подход. Поэтому выводы Прюньера оценочного характера далеко не убедительны. Иконографический материал (гравюры и рисунки эпохи) привлечен, но не использован методически, как источник наших сведений. В этом направлении предстоит еще большая работа будущим исследователям, но в пределах обычного филологического метода книга Прюньера безусловно стоит на высоте и во всяком случае обосновывает историческое изучение балета.

В общем итоге — французские руководящие труды вступили на путь сближения с театром. Они не обнаруживают, правда, интересного методологически задания, не указывают на новые приемы исследования, но собирание материала идет оживленно и энергично. В этом отношении нельзя не приветствовать опубликование мемуаров Mahelot (осуществленное Harry Carrington Lancaster'ом в 1921 г.) — ценнейшего источника для мизансцены XVII века. Что касается французских монографий, посвященных великим актерам, то они не вышли еще из пределов биографических и культурно-исторических очерков. Мы знаем, как жили Клэрон или Лекэн, но как они играли — это очертит лишь будущая наука о театре.

Славное прошлое итальянского театра, изобилие документальных данных, хранящихся в библиотеках Италии — не вдохновило соотечественников Гоцци и Гольдони на историко-театральные изыскания. Устаревшая работа Ferrari „La Scenografia“ (1902 г.) попрежнему является единственной работой, освещающей исключительно важную роль Италии в деле создания сцены и театра нового времени. Нет обобщающих трудов о commedi a dell'arte, нет и продолжения монументального словаря итальянских актеров, биографии которых очертил L. Rasi [1]. Единственной новинкой (к сожалению все еще не дошедшей до нас) является сочинение Corrado Ricci (1918 г.), посвященное блестящей эпохе итальянской декоративной живописи барокко, возглавляемой семейством театральных архитекторов Биббиена.

Из числа других историко-театральных работ отметим доведение до конца (до XIX в.) популярной „Истории сцени-

[1] L. Rasi, I comici italiani (1897—1905).

ческого искусства" датского ученого Карла Манциуса (Skuespilkunstens Historie). Казалось бы, что сосредоточение внимания на театре на протяжении многотомного исследования должно было бы привести автора к некоторой специализации в методе обработки поставленной темы. Но, к сожалению, автор не вышел из границ культурно-научного диллетантизма и удовольствовался популяризацией, иногда даже анекдотического материала. Появление в русском переводе третьего тома, посвященного театру Мольера, дает возможность и русскому читателю ознакомиться с этим ученым.

Обширнее и богаче представлена наука о театре в Германии. После того, как P. Prutz положил начало историческому изучению немецкого театра в цикле лекций, читанных в 1845 г. в Берлине и Штеттине, а Эдуард Девриент дал в 1843 г. первый очерк эволюции актерского искусства (в труде, сохраняющем до сих пор неотъемлемую ценность)—исследовательская работа немцев стала развиваться быстрым темпом, охватывая не только историю национального театра, но и многие отделы западно-европейской сцены [1]. Нельзя не подчеркнуть, что разработка проблем античного театра, далее—театра Шекспира, испанской сцены — сконцентрировалась в немецких научных кругах, из которых и вышли руководящие, основные труды по вопросам старинного театра.

Быть может, именно классическая филология, ранее других обратившая свое внимание на изучение изобразительной и материальной сторон театра, дала толчок к специализации в области истории европейской сцены [2]. Так или иначе, но немцам принадлежит инициатива научного освещения вопросов театрального зодчества, сцены и костюма на основе громадного материала и прочного филологического знания. Отметим единственный, в данной области, очерк M. Hammitsch'a „Der Moderne Theaterbau" (1907 г.), в котором эволюция архитектуры и сцены рангового театра нового времени впервые предстала в четкой последовательности; скромный, но ценный опыт E. Flechsig'a „Die Dekoration der modernen Bühne in Italien" (1894 г.), где речь идет о первой стадии формирования перспективной сцены итальянского Возрождения; наконец, новейшую книгу Boehn'a „Das Bühnenkostüm" (1921 г.), неисчерпаемый справочник по истории театрального костюма от античности до наших дней, вступающий на место во многом устаревшего

---

[1] Напр.: Очерк испанской сцены у Schack'a (1845—46), впоследствии подтвержденный работой Rennert'a „The spanisch stage" (1909).

[2] Сводка достижений классической археологии и филологии в области изучения сценического искусства античности по памятникам изобразительного искусства дана в новом труде M. Bieber, Denkmäler zum Theaterwesen der Antike (Berlin und Leipzig, 1920). См. также новое исследование E. Fiechter, Die baugeschichtliche Entwickelung des antiken Theaters (München, 1914).

первого труда о театральной одежде Jullien'а „Histoire du costume au theâtre (1880 г.).

Изучение истории театра национального сконцентрировалось в двух крупных издательских сериях, прежде всего в издаваемых Бертольдом Лицманом „Историко-театральных исследованиях“, где с 1891, по 1922 г. опубликовано 33 монографии. А с учреждением в 1902 г. „Общества Истории Театра“ в Берлине возникает новая серия, издаваемая под общим заглавием „Записки Немецкого Театрального Общества“. За сравнительно короткий промежуток времени „Общество Истории Театра“ выпустило в свет более 20 монографий, установило систематическое библиографирование новейших работ и организовало в 1910 г. обширную театральную выставку в Берлине, наиболее интересную после Венской международной выставки 1892 года.

Огромный труд, выполненный немцами с обычной для них тщательностью, всесторонне освещает фактическую сторону театральной жизни Германии в ее прошлом, главным образом, в XVIII и XIX веках. Восстанавливается репертуар отдельных театров (Готы, Веймара, Гамбурга и др. городов), хронология и статистика отдельных постановок, влияние английских и голландских комедиантов на немецкую сцену, обрисовывается многострадальная судьба немецких кочующих труп эпохи, их переходы от кочевничества к „постоянному“ театру, дается вдумчивый очерк духовного развития актера на протяжении XVIII и XIX веков. Интересны работы, посвященные „сценической истории“ того или иного крупного драматического произведения (Bühnengeschichte), целью которых является проследить обработку текста для сцены. Такие монографии написаны о „Разбойниках“ Шиллера, о „Гёцее“ Гёте, а „Гамлет на немецкой сцене“ охарактеризован в книгах трех различных авторов. Сравнительно мало уделено внимания иконографии театра, и только девятый выпуск „Записок Немецкого Театрального Общества“ дает портреты немецких актеров XVIII и XIX в.в., а восемнадцатый выпуск воспроизводит музейный материал театральной выставки [1].

---

[1] За время войны и революции вышли следующие работы в серии Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte (новый председатель общества — проф. Макс Герман):

Т. Т. XXIII - XXIV. Lebenserinnerungen der Karoline Schulze Kummerfeld (Berlin, 1915). — Мемуары актрисы странствующих немецких трупп середины XVIII века.

Т. XXV. Rollenhefte Carl Seydelmanns (Berlin, 1915). — Первый опыт изучения и опубликования заметок актера, начертанных в ролевой записи.

Т. XXVI. Sophie Schröder Briefe an ihren Sohn A. Schröder (Berlin, 1916).—Переписка трагической актрисы 1839 — 1861 года.

Т. XXVII. Ch. Birch Pfeiffer und Heinrich Laube im Briefwechsel (Berlin, 1917). — Переписка трагической актрисы с критиком и драматургом 1846—1862 годов.

Но, как ни странно, среди этих многочисленных монографий нет ни одной яркой, действительно высоко талантливой работы, которая бы смело и решительно отыскивала новые пути в сложных вопросах истории театра. Здесь еще нет специального историко-театрального метода. Проделан огромный труд по собиранию материала, но обработка его еще не дана. Примером может служить двухтомное исследование Б. Лицмана об актере-реформаторе немецкой сцены Фр. Шредере. Это все же только биография актера на обширном фоне культурного развития Германии второй половины XVIII века. А искусство великого трагика, его игра — только изредка появляется на фоне в самых неуловимых, туманных очертаниях. Но в атмосфере дисциплинированного интереса к театру и самодовлеющей преемственности научной работы немецких университетов медленно назревало новое направление— методическая школа историков театра как такового, обоснование коей является неоспоримой заслугой профессора Макса Германа, к трудам которого нам и надлежит теперь обратиться.

* * *

„Исследования по истории немецкого театра Средневековья и Возрождения“ [1] профессора Берлинского Университета Макса Германа, вышедшие в свет в 1914 г., вскрыли результаты работ, начатых еще в 1901 году. „Исследования“ распадаются на две самостоятельных части: в первой—перед нами проходит восстановление театра Нюренбергских Мастеров Пения, в частности театра Ганса Закса, во второй — сценическая интерпретация гравюр конца XV в., иллю-

---

T. XXVIII и XXIX. M. Enzinger, Die Entwickelung des Wieners Theaters vom XVI zum XIX Jahrhundert (Berlin, 1918, 1919). — Ценная работа, дающая очерк развития всех сюжетов и мотивов народных венских пьес на фоне репертуара венского театра в целом за период от XVI до XIX века.

T. XXX. R. Klein, H. Th. Rötschers Leben und Wirken (Berlin, 1919).—Очерк жизни и творчества знаменитого критика драмы и ее теоретика Рётшера, автора научной теории „драматического искусства актера“ (1841).

T. XXXI. B. Satori-Neumann, Die Frühzeit des Weimarischen Hoftheaters unter Goethes Leitung (1791 — 1798). — Характеристика первого периода деятельности Гете в качестве руководителя Веймарского театра на основании впервые опубликовываемых документов Веймарского архива.

В серии „Theatergeschichtliche Forschungen“ (Leipzig, Verlag L. Voss):

T. XXX. Maria Moormann, Bühnentechnik H. Laubes (Leipzig, 1917).—Изучение драматургической техники в связи со сценой.

T. XXXI. I. Günther, Der Theaterkritiker H.Th. Rötscher.—Специальная монография о приемах театральной критики Рётшера.

T. XXXII. R. Goldschmidt, Eduard Devrients Bühnenreform am Karlsruher Hoftheater (Leipzig, 1921). — Очерк из истории нарождения художественного театра в Германии, накануне Мейнингенцев.

T. XXXIII. W. Zentner, Studien zur Dramaturgie Eduard von Bauernfels (Leipzig, 1922).— Структура и техника комедий венского комедиографа середины XIX в.

[1] Max Herrmann Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance (Berlin, 1914).

стрирующих издания драм Теренция и некоторых швейцарских драматургов эпохи гуманизма. Каждая часть капитального труда имеет огромное методологическое значение и требует поэтому особого рассмотрения.

Основное положение Макса Германа — решительное разграничение истории театра от истории драмы. Театр — т.-е. сцена, актерская игра, режиссура и зрители — являются „факторами живущего по своим собственным законам самостоятельного искусства". Цельное, в самом себе, завершенное театральное представление — спектакль, — есть отдельный творческий акт этого искусства, а совокупность таких творческих актов и является материалом, подлежащим исследованию историка театра. Но так как спектакли далекого прошлого не сохранены для нас подобно старинной картине в музее, то необходима реконструкция старинного спектакля. Отдельное сценическое произведение должно быть восстановлено и оживлено во всей его полноте, при чем сцена и актерская игра должны предстать пред исследователем с максимальной наглядностью, в идеале допускающей возможность воспроизведения старинного спектакля на подмостках своего рода музейного театра. Подобная реконструкция предшествует, следовательно, истории театра, так как только путем реконструкции исследователь обретает памятники театрального искусства, между которыми он может устанавливать историческую связь и генетическую зависимость.

В этих тезисах наука о театре впервые обретает совершенно определенные и самодовлеющие задачи исследования, в зависимости от своеобразных особенностей разрабатываемого материала. Ближайшей целью научной работы становится реконструкция спектакля, или в иной формулировке — воссоздание объекта исследования. История театра, как таковая, отодвигается тем самым на второй план, так как нельзя писать историю того, чего еще не знаешь.

Для выполнения намеченной задачи исследователь вынужден выработать особые приемы: „если история театра хочет стать наукой, то она должна найти свой особый метод". Этот метод предложен Максом Германом не в отвлеченном теоретическом построении, а в конкректном осуществлении его на практике. Первая часть труда [1] дает опыт реконструкции спектакля от 14 сентября 1557 г. в Нюрнберге, где в церкви св. Марты нюрнбергскими мейстерзингерами была исполнена пьеса „сапожника и поэта" Ганса Закса — трагедия „О роговом Зигфриде" [2].

Реконструкция проведена с поразительной гибкостью критических приемов, путем искусного сцепления прозорливых и

[1] M. Herrmann, ук. соч., 1—273.

[2] Более подробную характеристику реконструкции М. Германа читатель найдет в книге: А. Гвоздев, „Из истории театра и драмы" (Петроград, 1923).

смелых коньюнктур, совокупность которых и составляет оригинальность методического подхода Макса Германа. Метод его нельзя конечно охарактеризовать каким-либо одним определением. Возможно лишь очертить основные пути, выделив руководящие приемы в виде нескольких обобщенных тезисов.

„Театр есть искусство, располагающееся в пространстве“ (Theaterkunst ist eine Raumkunst). Приняв это положение, исследователь обязуется учесть то пространство, на котором развертывается сценическое действие, и реконструкция сценической площадки, естественно, является первым шагом, определяющим развертку актерского движения, бутафории и декорационного убранства.

Необходимо указать, что здесь речь идет не о воссоздании типа той или иной инсценировки, не о суммарной характеристике сцены, а о неукоснительном желании точно формулировать пространственные условия сцены данного спектакля (14 сентября 1557 г.). Тем самым работа Макса Германа резко отличается от реконструктивных опытов Rennert'a, Rigal'я или же Creizenach'a, где предлагались суммарные описания испанской, старофранцузской или же староанглийской сцены вообще. Макс Герман добивается детальной картины одного представления и его труд показал возможность увеличить точность реконструкции до неведомых до сих пор пределов.

Достигается это при помощи приема, который хотелось бы назвать приемом топографической проэкции. На сценическую площадку, форма и размеры которой берутся сперва гипотетически, исходя из скудных документальных данных, последовательно проэцируется содержание каждой сценической ремарки пьесы, иными словами, делается попытка разместить в определенном пространстве основные формы актерского движения, бутафории и декораций. Все новые данные сверяются друг с другом, взаимно контролируются, возникающие противоречия устраняются путем исправления первичной гипотетичной формы сценической площадки, которая и выверяется, наконец, окончательно путем обсуждения многообразных коньюнктур. Исследование продвигается вперед только по мере установления прочной, неоспоримой базы — именно топографии сцены.

Для пояснения сказанного можно отметить, что топографическая проекция применяется решительно ко всем деталям спектакля, имеющим ту или иную пространственную значимость. Если по пьесе требуется трон, кресло, пещера и т. п., то место их на площадке фиксируется твердо, функции их определяются точно и тронное кресло становится такой деталью общей картины, удаление которой влечет за собой разрушение всей реконструкции. Как пример проекции динамичных ремарок, можно указать на проницательную расшиф

ровку сценического смысла на первый взгляд однозначущих ремарок: „geht ein“ и „kumt“ („входит на сцену“). Оказывается, что под этими выражениями, на первый взгляд кажущимися синонимами, скрывается различное сценическое движение и обнаруживаются два входа на сцену — один из-за завесы на фоне, другой—спереди из зрительного зала. Еще любопытнее другой итог указанного приема: анализ ремарок вынуждает Макса Германа реконструировать вторую дверь, ведущую со сцены в ризницу церкви, при чем этот вывод противоречит архитектоническим данным в структуре церкви в ее настоящем виде. Но осмотр строительной инспекции города Нюрнберга, вызванный запросом ученого, показал, что таковая дверь действительно существовала в XVI столетии, исчезнув (не бесследно) при перестройках храма. Таким образом историк театра достиг здесь точности, ранее известной лишь в реконструкциях археологов.

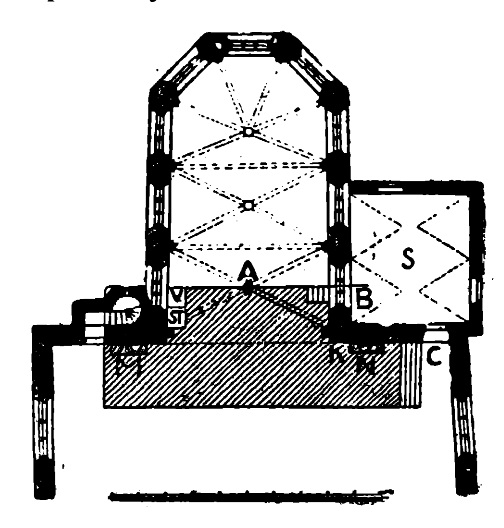
Другой методический прием так же, как и первый, сопутствует исследованию на всем его протяжении. Дело в том, что в лице Ганса Закса мы имеем не только драматурга, но и сочинителя эпических и лирических произведений. Его „ремарки“ в драмах не обязательно „сценичны“, они могут быть навеяны привычками рассказчика или лирика, они могут, наконец, воспроизводить довольно близко текст источника (также эпического или лиро-эпического), например, повести, хроники, песни, на основе которых Ганс Закс строит сценарий своей пьесы. Поэтому, неизбежно применение сравнительного метода для установления сценического (а не только описательного) значения и смысла ремарок, при чем сравнение проводится как с не драматическими произведениями автора, так и с литературными источниками его драм. Только тщательный сравнительный анализ позволяет опереться на ремарку, как на действительно театральный материал, иначе она всегда таит в себе опасность быть ничем иным, как литературным клише, или отражать в себе заимствованный эпический прием первоисточника. Сравнительный анализ расширяется иногда до широко развернутого исследования стиля, имеющего целью выяснить — путем разграничения приемов эпического и драматического изложения—сценичность драматического диалога и театральность манеры письма Ганса Закса—драматурга, что снова расширяет фундамент, на котором возводится вся реконструкция.

С указанными приемами часто сочетается осторожное методическое использование данных, касающихся фантазии зрителей. A priori ясно, что характер постановки во многом зависит от воображения зрителей, от их способности дополнять фантазией то, что они видят на сцене. Ясно также, что в различных эпохах и странах навыки зрительных восприятий весьма различны. Театр Шекспира опирается на исключи-

тельно гибкую фантазию публики, охотно дополняющей исходящий от сцены намек, в то время как аудитория Корнеля или Расина настроена совершенно иначе и приносит с собой рационалистические требования правдоподобия и трех единств. Подобные общие положения известны были каждому, кто занимался историей театра, но систематическое введение их в процесс реконструирующего построения и применение их на конкретно - практических деталях осуществляется впервые Максом Германом.

Примером может служить процесс воссоздания декораций театра Ганса Закса. Исследование приводит сперва к изучению ковров XVI столетия на юге Германии, а затем к вопросу о распространении перспективной театральной живописи из Италии в Германию. И тот и другой экскурс вскрывают скорее отрицательные результаты. В данную эпоху ковры, правда, изготовляются близ Нюрнберга, но мотивы их рисунков — фигурные, а не пейзажные; они не применимы, следовательно, для декорации ландшафта на фоне сцены. Что касается перспективных итальянских декораций, то проникновение их в Нюрнберг к 1547 г. теоретически возможно, но в целом мало вероятно и не подтверждается фактическими данными. Но если даже допустить, что они могли бы быть известны, то все же остается открытым вопрос — применяли ли их в театре Ганса Закса. Из неопределенности подобных догадок исследователя выводит анализ фантазии зрителя эпохи Ганса Закса. Ставится новый вопрос: приучено ли воображение зрителей представлять себе действующих лиц в связи с декоративным фоном? Ответ дает анализ популярных книжных иллюстраций, а также обследование образности народных песен. Изучение их говорит скорее за то, что зрители далеко не приучены созерцать фигуры и декоративный фон в *одном слитном* представлении, а скорее склонны *дополнять* в своем воображении ландшафт, находя опорный пункт восприятия в фигуральном изображении. Отсюда вывод: исследование должно опираться в дальнейшем на указанную особенность фантазии зрителей, т.-е., иными словами, *анализ воображения зрителя указывает направление* научной мысли. Критический разбор подтверждает вскоре правильность избранного пути: Ганс Закс подробно обрисовывает в тексте драмы пейзаж, но обходит молчанием топографию внутренних помещений, как бы предполагая ее известной зрителю. Отсюда следует вывод, что пейзажные декорации создаются воображением зрителя, которому автор определенно помогает своими описаниями ландшафта, а декорация внутренних помещений просто дана тремя стенами заалтарного пространства церкви. Проверенный стилистическим методом, вывод этот укрепляет основную базу всего построения.

В итоге Макс Герман дает следующую планировку сцены в церкви св. Марты в Нюрнберге. Прилагаемый чертеж 1 [1] показывает хор церкви с примыкающей ризницей *S*, из которой в настоящее время имеется лишь один выход *C*. Заштрихованное пространство определяет место реконструированных подмостков. Местом действия являлась, следовательно, часть хора и часть корабля церкви; в последнем боковые алтари *M* и *N* завешивались при театральных представлениях материями. Действие развивалось на помосте в 80 см. высоты, 12 м. ширины и глубиною в 6 м. (в корабле)+2,2 метра (в хоре). Помост замыкался занавесью с разрезом посредине—*A*, непосредственно позади которого спускалась лестница (80 см. высоты), ведущая вниз— в хор, где стоял (невидимый для зрителей) главный алтарь, где хранились реквизиты и где актеры могли при случае переодеваться. Исполнители входили на сцену через прорез *A*.



Чертеж 1.

Второй вход для актеров вел из ризницы *S*, которая также служила местом хранения реквизитов. Выходя из ризницы через дверь *C* и поднимаясь по лестнице между *N* и *C*, актеры попадали на сцену со стороны зрителей. *A* и *C* являются, таким образом, двумя главными входами.

Кафедра *K* стоит там же, где она находится в церкви в настоящее время (она-то и служит, например, деревом, с которого король Марк подслушивает свидание Тристана и Изольды). Кресло (Chorstuhl), на которое садятся короли и все опечаленные лица, стоит у *St*. Непосредственно за ним имеется квадратное отверстие *V*, в которое, например, Зигфрид сбрасывает убитого им великана или куда Антоний (в „Антонии и Клеопатре“ Г. Закса) закидывает удочку при ловле рыбы. Около *B* помещается дверь (ныне замурованная), ведущая из ризницы в хор. Занавес разделяет ее пополам, что позволяет актерам с одной стороны всходить по лесенке на сценический помост, с другой (незаметно для зрителей) проходить в глубину абсиды (для выхода через *A* на сцену) и про-

[1] Буквы на чертеже обозначены согласно книге А. Кёстера, см. ниже.

носить туда реквизиты. Здесь же у *B* инсценируется спуск в пещеру или подземелье.

Если указанные приемы исследования, многообразно переплетаясь и взаимно контролируя друг друга, обезпечивают возможность реконструкции топографии и убранства сценической площадки, то при воссоздании театрального костюма возникают новые проблемы, требующие несколько иного подхода. Прежде всего, здесь отпадает запрет пользоваться текстом диалога, как материалом для реконструкции, и ограничение одной только областью сценических ремарок. Для уяснения костюма текст драмы дает сплошь и рядом такие же ценные указания, как и ремарка, так как, иногда диалог необходимым образом предполагает осуществление на сцене того костюма, о котором идет речь. Таким образом, здесь сам объект исследования требует видоизменения методического подхода. С другой стороны, и вспомогательный материал здесь иной: в распоряжении историка имеются не только текст драмы с описаниями костюма и с ремарками, отличающими его оттенки, но и обширный иконографический материал, иллюстрирующий бытовые одежды Нюрнберга XVI столетия. Коллекции „одеждных книг“ (Trachtenbücher), в частности рукопись книги Гельдта от 1565 г. с костюмными рисунками, дают полный, простор для обозрения бытового костюма эпохи. Пред историком театра встает новая задача: найти специфически театральный костюм, отграничив его от повседневного одеяния и указав вместе с тем степень проникновения последнего из обихода на сцену.

Для этой цели исследование идет по двум направлениям: изучается не только повседневная одежда, но и интерес к костюму вообще, поскольку он проявляется в Нюрнберге в пятидесятых и шестидесятых годах XVI столетия. При этом широко выясняется переходный характер отношения эпохи к костюму: как раз в эту пору возникает обострение внимания к историческим, этнологическим и местно-народным оттенкам костюма, начинается первое усвоение особенностей костюма у экзотических народов, отграничение его от местных одеяний и осознание исторически характерных признаков костюмов древних народов, например — римлян. Спрашивается, однако, насколько сказывается этот расцвет интереса к костюму в театре? Проникают ли на сцену новые сведения, только что вскрытые любознательностью эпохи? Была ли в театре своя театральная традиция костюма, которая могла препятствовать вторжению на сцену новшеств, уже распространенных в обиходе?

Отсюда вытекает необходимость учесть все, что известно относительно костюмных традиций театра предшествующей поры, т. е. средневековых мистерий, и осветить этими данными театр эпохи реформации. При этом выясняет-

ся, что выработанные мистериальным театром твердые, условные костюмы для главных евангельских фигур, для пророков, апостолов, патриархов, приемы стилизации, приемы характеристики при помощи аттрибутов, применение трико (libkleider) и прочие навыки средневекового театра—образуют в целом традицию, еще мощно действенную в эпоху Ганса Закса, традицию, которая определенно сопротивляется проникновению на сцену новых, этнологически освеженных костюмов. Сравнение традиционного (в театре) и нового (в обиходе), определяет характеристику костюма Ганс Заксовой сцены: удерживая традиционные, стилизованные костюмы для главных персонажей, его театр допускает в то же время живое новаторство, усиляя экзотический колорит одеяния для второстепенных, менее важных и поэтому менее устойчивых в своем внешнем облике действующих лиц. Исходя из этих результатов исследования, возможно определить, в какой мере допустимо пользоваться вышеуказанным сборником костюмных рисунков Гельдта для достижения наибольшей точности и наглядности в реконструкции театрального костюма Ганса Закса. В целом ряде случаев это вполне допустимо, что и обеспечивает искомую наглядность сценической картины. В других случаях—приходится прибегать к помощи иконографии средневекового театра. А в целом, специальная задача историка театра—уяснение собственно театрального костюма—разрешена.

Восстановив топографию сцены и зрительного зала, декорации, реквизит и костюм, исследование углубляется в изучение главнаго фактора—актера и приступает к реконструкции актерского искусства. В первую очередь устанавливается разграничение стилей актерской игры среди условий театральной жизни Нюрнберга эпохи Ганса Закса, и, путем противопоставления приемов масляничных игр (Fastnachtspiele) приемам исполнения серьезных драм, выясняются важнейшие общие контуры сценического искусства эпохи. На фоне более резкого натурализма, господствующего в народных масляничных пьесах, обнаруживается стилизация актерской игры в драме. Вскрывается продуманная и завершенная в самой себе система движения и жестов, из круга которой не выходит актер театра Ганса Закса. Актер - любитель — не предоставляется здесь самому себе, а подвергается строгой выучке, которая имеет целью подчинить его индивидуальность определенному стилю игры и тем самым дать ему известный запас движений и жестов, в пределах которого он нашел бы необходимые выразительные средства для характеристики главных типов и важнейших типичных ситуаций исполняемых драм. Сравнительный метод и здесь обнаруживает законы театрального стиля; в отличие от весьма нюансированной обрисовки жеста в эпических произведениях Ганса Закса, мы находим сознательное ограничение немногими, избранными

жестами в масляничных его играх и опять иное ограничение, иной подбор возможных движений в его драмах.

Тем самым выясняется отсутствие случайности в применении жестикуляции в этих трех стилистически разнородных областях творчества Ганса Закса, что и показывает натурализм жеста в фарсе и его условность в драме. Вместе с тем, условная система актерских приемов в драме сравнивается с приемами известными средневековому театру. Таким путем достигается обнаружение специфически театральной традиции. Явственно видно, как некоторые условности, имевшие смысл в обстановке мистериальной сцены, удерживаются именно в силу театральной, весьма консервативной традиции—в совершенно иных условиях театра эпохи реформации. Если театр мистерии, например, не знал мимики актера, которую и невозможно было воспринять зрителю, расположенному на огромной площади среди толпы, насчитывавшей десятки тысяч человек, то отсутствие мимики в театре Ганса Закса, устроившемся в небольшом помещении, маленькой церкви—есть ничто иное, как сохранение древней традиции, уже потерявшей внутренний свой смысл в новых условиях, но оказавшейся вполне приемлемой для ремесленников — актеров города Нюрнберга. Они сохранили традицию обходиться без мимики лица, избавив себя таким путем от разработки одного из труднейших факторов сценического искусства.

Таким сравнительным путем вычерчивается общий облик актера — мейстерзингера. Его характеристика охватывает приемы изображения „чисто телесных“ переживаний, например— приемы изображения смерти, сна и болезни на сцене; обрисовывает, далее, душевное переживание—отмечая большую склонность выделять чувства удовольствия и радости, оставляя как бы в стороне переживания обратного порядка; и, наконец, трактует о средствах и способах выражения плача, смеха, крика и т. п.

Указанный прием сравнительной характеристики помогает, однако, лишь в определении самых общих очертаний сценического искусства. Более детальные моменты таким путем не освещаются. А между тем, именно детали нас и интересуют: каков был жест отчаяния в сценической системе данного театра—на этот вопрос желателен максимально точный и наиболее наглядный ответ. Для того, чтобы найти разрешение подобных вопросов, исследование вступает на новый, весьма сложный обходный путь. Предпринимается изучение жеста и его изображения в искусстве данной эпохи в целом. Для сравнения привлекается светский эпос в различных его формах (рыцарский, народный, аллегорический, и мещанский), изучается литургический жест церкви, исследуется религиозно - церковное повествование и, наконец, в особом экскурсе, дается очерк „языка жестов“

в церковном изобразительном искусстве (в миниатюрах, пластике и живописи средневековья). Таким образом, охватывается вся область проявления жеста в искусстве и на этом огромном фоне начинает выделяться в своей особой условности, в своей особой закономерности—жест театральный. Здесь кладется обоснование особой отрасли исторического знания, до сих пор не затронутой историками искусства, именно изучению „языка жестов“ или, точнее, изучению художественных приемов изображения жеста в зависимости от стилистических законов каждой отдельной отрасли искусства. На ряду с обнаруженными, в процессе изучения, разнородными приемами художественного истолкования жеста—становится и театр, со своим особым стилем, со своими особыми законами трактовки жеста. Отсюда открывается возможность сравнительным путем очертить специфически театральные особенности жеста и тем самым вскрыть искусство театра, как такового, а также его взаимоотношения с другими соседними искусствами.

Задуманное столь широко задание—осуществлено Максом Германом с исключительно богатой эрудицией и несомненно, что его исследование „языка жестов“ представляет собой ценнейший вклад не только в историю театра, но и в историю искусства в целом.

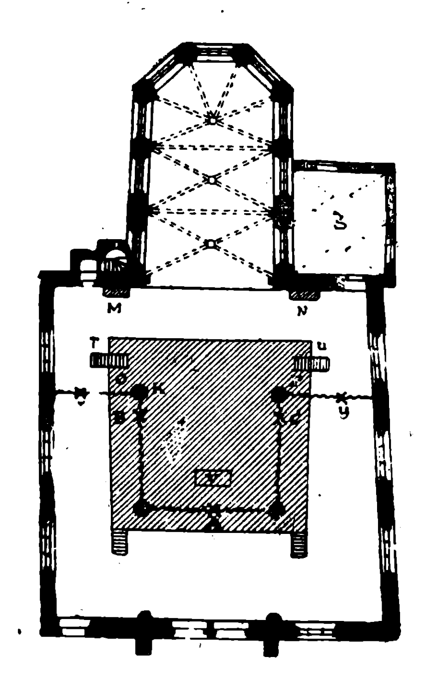
Встреченная в ученых кругах с огромным сочувствием, реконструкция Макса Германа только через шесть лет после опубликования ее нашла своего конгениального критика в лице профессора лейпцигского университета Альберта Кёстера, создателя всемирно известного историко-театрального музея. Получив от Макса Германа книгу, А. Кёстер настолько был убежден при первом чтении доводами своего коллеги, что тотчас же заказал лучшему нюрнбергскому резчику большую модель хора церкви св. Марты, которая, будучи расцвечена пестрыми цветными окнами, создавала бы полную иллюзию. Но работая над реконструкцией модели, снова и снова перечитывая труд М. Германа, А. Кёстер наткнулся на целый ряд сомнений, которые подкрепились в обработке их в университетском семинарии в 1919 г. и в итоге привели к опровержению всего построения М. Германа и к замене его новой реконструкцией, существенно отличной от первой[1]

Точно также оспаривается ряд других основных положений Макса Германа, между прочим и истолкование „eingehen“ и „kommen“, как технически-театральных терминов для обозначения двух разных выходов на сцену (сзади и спереди). А. Кёстер признается, что эта интерпретация сперва поразила и обрадовала его своей ясной простотой, и лишь постепенно

---

[1] Albert Köster, Die Meistersingerbühne des XVI-ten Jahrhunderts, Ein Versuch des Wiederaufbaus (Halle, 1921).

сомнения его преодолели убедительную простоту решения вопроса. В целом—из анализа деталей выросло убеждение, что реконструкция Макса Германа построена на неправильной предпосылке, в силу которой сценический помост помещен в абсиде, в алтаре. В процессе анализа А. Кёстер пришел к убеждению, что в абсиде стояли зрители, а сцена развертывалась в корабле. В итоге получилась новая реконструкция сцены нюрнбергских мастеров пения, которую А. Кёстер располагает так, как показывает чертеж 2.



Чертеж 2.

Перед зрителями, стоящими (а не сидящими, как у Макса Германа) в хоре и в примыкающей к нему части корабля, возвышается сценический помост высотою около двух метров, замкнутый с трех сторон занавесами с тремя входами *A*, *B*, *C*. Передняя часть помоста выдается вперед, так что она с трех сторон окружается зрителями. Эта авансцена прорезается по бокам двумя лестницами *T* и *U*, которые позволяют актерам спуститься к зрителям, чтобы затем уйти за сцену чрез выходы *X* и *Y*, прорезанные в занавесе по бокам всей стройки. Около *O* и *P* получилось два места для действующих лиц, которые должны быть видны зрителям, но скрыты от взора остальных участников действия. Перед срединным выходом *A* в помосте помещается люк—отверстие около двух квадратных метров с лестницей, из которого могли показываться человеческие и звериные образы.

Критика А. Кёстера первоначально исходит из данных реконструкции Макса Германа, проверяя их в аспекте конкретных возможностей инсценировки сперва на нескольких деталях, затем на общей картине всего спектакля. Оказывается, что, если посадить актера на неподвижное кресло в алтаре *St*, допущенное Максом Германом, то зрителям будут видны только плечи и голова актера, так как туловище его будет закрыто сценическим помостом (80 см. высоты). К тому же, в церкви св. Марты имелось не одно кресло, а как обычно в алтаре—ряд сидений, развернутых под окнами абсиды и снабженных пюпитрами. Если попытаться мысленно инсценировать сцену

сбрасывания великана или актера, переодетого драконом с крыльями и маской, в отверстие *V*, то они застрянут в нем, так как этот люк слишком мал по размерам (80 кв. см.). Точно также учет размеров двери *B*, разделенной пополам занавесом, не допускает возможности свободного движения костюмированных актеров среднего роста (половина двери имеет всего лишь 50 см. в ширину, высота 1 м. 25 см.). „Непонятно, как удалось бы здесь пройти человеку в тяжелом облачении и вооружении XVI века. Скорее верблюд пройдет чрез игольное ушко“ — иронически замечает А. Кёстер. Далее, существование кафедры *K* (использованной М. Германом как место действия целого ряда сцен, между прочим и „полёта“ дракона) не доказано, если же она и была в церкви св. Марты, то место ее расположения неизвестно. По Максу Герману врач, стоя на помосте около *U* и *St'* (в одной из пьес Г. Закса), ставит сосуд с снотворным напитком на подоконник; но для осуществления этого он должен был бы обладать руками от $1^1/_2$ до 2 метров длины, а кроме того сосуд все равно упал бы, так как подоконник готического церковного окна устроен не горизонтально, а снижается отвесно. По мнению А. Кёстера, выводам Макса Германа недостает конкретной образности. Иначе говоря, при проверке путем эксперимента—хотя бы мысленной попытки инсценирования—они не всегда выдерживают критику.

Такой сценический помост является, по мнению А. Кёстера, органическим развитием сцены народных зрелищ и ярмарочных увеселений; его можно было развернуть в любом не только церковном, но и светском помещении, в то время как сцена Макса Германа настолько своеобразна по своей асимметричной структуре, что трудно подыскать к ней аналогию в западном театре; к тому же она неразрывно связана с случайными особенностями архитектоники церкви св. Марты, стеснена ими, так что не может служить типичным образцом театральных навыков нюрнбергских ремесленников, разыгрывавших свои пьесы в самых разнородных помещениях.

Мы не будем воспроизводить ход мыслей, путем которого А. Кёстер аргументирует свою реконструкцию. Необходимо лишь подчеркнуть, что он и сам открыто признает, что она создана им на основе работ и метода Макса Германа, хотя она и опровергает выводы последнего. Во всяком случае, она развивает и углубляет, вернее — конкретизирует с большей наглядностью и точностью метод топографической проекции и разверстки действия и ремарок. На ряду с остроумными конъюнктурами и прозорливым истолкованием отдельных текстов, А. Кёстер пользуется и новым, впервые им привлекаемым материалом: пьесами ученика и верного последователя Ганса Закса — Адама Пушмана, устраивавшего у себя на родине (в Гёрлице) представления по образцу театра нюрнбергск

мастеров пения. Единственный экземпляр пьесы, сохранившийся в Веймарской библиотеке, снабжен режиссерскими заметками, которые и оказывают существенную помощь при реконструкции сцены. Кроме того, А. Кёстер подкрепляет свои выводы, привлекая для сравнения иконографический материал—изображение театральных зрелищ на гравюрах и картинах голландских художников.

В подробную критику реконструкции актерской игры А. Кёстер не входит. Он ограничивается отдельными замечаниями, имеющими целью несколько смягчить резкое разграничение, проведенное Максом Германом между стилем игры народных масляничных игр Ганса Закса и исполнением его трагедо-комедий. Он подчеркивает возможность установить темп игры и с большей ясностью обрисовать индивидуальность актера, затерявшуюся в стилизации, реконструированной Максом Германом. В конце книги мы находим интересное заключение, рисующее нам дальнейшие переспективы научной истории театра, как они представляются немецким ученым.

А. Кёстер не согласен с Максом Германом в методическом ограничении (при реконструкции актерской игры) одними лишь ремарками. Он считает, что и сам текст диалога может многое вскрыть, не столько по своему словесному содержанию, сколько „по живому звуку громко произносимой речи", т. е. он возлагает надежды на фонетико-экспериментальные исследования Эдуарда Сиверса. Мы мало знаем о последних работах Сиверса, примыкающих к области театра, поэтому для нас не лишены интереса заключительные слова А. Кёстера, вкратце характеризующие новейшие достижения известного исследователя ритма и мелодики стиха: „Здесь (т. е. в реконструкции актерской игры) могли бы придти на помощь изыскания Сиверса, методическая уверенность коих крепнет с каждым годом. Подобно тому, как уже теперь выяснено, что многие танцовальные песни XIII и XIV вв. исполняются лучше всего в совершенно определенных положениях поющих дуэт певцов, подобно тому, как из текста проповедей различных мистиков выясняется характер их жестикуляции, или подобно тому, как чтение некоторых стихотворных отрывков из Мольера требует несколько склоненного положения корпуса с раскрытием ладони, так многое могло бы выясниться из стихов Ганса Закса, если только прислушаться не к отдельным строкам, а к общему строению диалога". Действительно, метод М. Германа вскрывает главным образом пластику актера, исходя из данных ремарок и изобразительного материала. Между тем усилия Сиверса направлены к выявлению жеста из ритма и мелодики речи, т. е. вскрывают нам новый источник знания. Кроме того, именно из школы Сиверса легче всего ждать результатов для реконструкции голосовых средств, звуковой сто-

роны старинного театра. Тогда и жест и голос актера снова воскреснут из небытия.

Вторая часть труда Макса Германа, озаглавленная „Иллюстрации к драмам XV и XVI веков“, еще глубже вводит нас в круг основных методологических проблем истории театра. Здесь речь идет об использовании изобразительного искусства, как источника наших сведений о старинном театре; в центре внимания стоит метод анализа иконографического материала с театральной точки зрения.

До Макса Германа, вопрос о соотношении театра и изобразительных искусств неоднократно поднимался историками искусства. Ему посвящена довольно обширная литература, в целом установившая для средних веков несомненное влияние театра на искусство эпохи. В самых различных памятниках (живопись, скульптура, миниатюра и т. д.) нашлось отражение мистериальных постановок. Некоторые театральные образы бессознательно усваивались художниками и по памяти переносились ими на картину, на рисунок ковра или же на миниатюры.

Историки искусства разъяснили таким путем многие неясности в эволюции иконографии отдельных сюжетов и с большой очевидностью обнаружили многообразные возможности влияния средневекового театра на искусство.

Руководящую роль среди исследователей данного вопроса пришлось сыграть французскому ученому Малю. Его труд „L'art reiligeux de la fin du moyen âge en France“ (Paris,1908), основные положения которого были им опубликованы сперва в „Gazette des Beaux Arts“ (1904 г.) в статье „Le Renouvellement de l'art par les Mystères“—оказал огромное воздействие не только на многих историков искусства, но и лег в основу работ Cohen'a и Boehn'a, т. е. историков театра.

Маль вскрыл широкую картину влияния мистериального театра на искусство XV и XVI в.в.; показал, что театр вдохновлял таких художников, как Ван-Эйки, Фуке, Мемлинг и Дюрер, подсказывая им группировку, позы, жесты и костюм. Мистерии видоизменили трактовку, вызвали смену символизма—реализмом, сняли нимб с Христа и сделали его человеком.

Театр впервые показывает художникам реальную жизнь и дает реальные модели вместо догматического учения отцов церкви. Наиболее яркий пример: коренное видоизменение в трактовке сцены распятия Христа, где под влиянием театральных постановок появляются массовые сцены, толпа евреев, римлян, солдат с пиками и знаменами, кресты разбойников, огромные лестницы, приставленные ко кресту при снятии тела Иисуса, взволнованная драматизация жестов и патетичность настроения.

Тезисы Маля целиком были приняты Коэном, дополнившим конкретный материал новыми данными. Параллельно воз-

никла работа K. Tscheuschner'а, осветившего, на немецком материале, то же воздействие театра на живопись. В целом получилась стройная картина огромного влияния театра на искусство средних веков.

Работы историков искусства фиксировали, однако, внимание не на театре, а на картинах, отражающих театр. Сами театральные представления предполагались ими как нечто уже известное; той или иной ремарки мистериального текста для них было совершенно достаточно, чтобы иметь возможность говорить о театре, как о чем-то определенно знакомом.

Найдя соответствие между текстом мистерии и картиной, историк искусства полагал, что картина реально отображает театр. У Маля можно найти весьма характерные в этом отношении утверждения: так он говорит, что картины Мемлинга, изображающие страсти господни и жизнь девы Марии, „дают нам самое точное представление о драматическом спектакле" („l'idée la plus exacte d'une representation dramatique") [1], и считает возможным заново поставить мистерию по картинам Мемлинга или же по миниатюрам Фукэ. Таким образом, картина объявляется достоверным источником наших сведений о театре, и эта мысль оказалась весьма соблазнительной для историков театра. У Коэна мы находим ее дальнейшее развитие, а у Бёна весь материал, привлеченный Малем и Коэном, уже использован, как иллюстрация театра, и описание театрального костюма мистерий дается на основе описания костюма той или иной картины.

Здесь-то и вступает Макс Герман со своим критическим методом. Если историк искусства мог довольствоваться каким-то суммарным знанием театра вообще, то для историка театра существеннейшим вопросом является то, насколько точно картина воспроизводит театр. Где доказательства, что живописец изобразил действитетельно театральный момент, сознательно имея в виду то или иное сценическое представление? Иными словами: как учесть реально сценический элемент картины, исключив из нее чисто живописные моменты (das rein Bildkünstlerische)? Указать путь историку театра—и является основной задачей второй части труда Макса Германа.

Снова пред нами методология историко-театрального труда, осуществленная в практическом применении на анализе сценического смысла гравюр двух циклов. В первом цикле обследованию подвергнуты иллюстрации к изданиям Теренция, появлявшиеся в Лионе, Ульме, Страсбурге, Базеле и Венеции в конце XV в., во втором цикле дан анализ деревянных гравюр, украшавших произведения швейцарских драматургов XVI века.

И в том и в другом случае выбран иконографический материал, сознательно поставленный в связь с драматическими

---

[1] Mâle, ук. соч., 68.

произведениями — „иллюстрации к драмам“. Но и они могут быть приобщены к научному знанию только после строгого размежевания заключенных в них элементов театра от элементов чисто живописных. Ведь старинная иллюстрация к драме никогда не является „фотографией“ представления, а всегда есть „иллюстрация“, т. е. содержит в себе ряд моментов изобразительного искусства. И прежде чем опираться на иллюстрацию к драме, как на отражение театра, необходимо учесть заключенный в ней сценический элемент.

Иногда это крайне трудно. Иллюстрация к драме возникает при весьма различных обстоятельствах, связанных с интересами издателя, с участием ученого редактора издания, с традицией издательского дела в данной местности, с большей или меньшей самостоятельностью художника-рисовальщика. Все эти условия возникновения гравюры должны быть учтены в первую очередь. В дальнейшем необходимо вскрыть те, иногда очень тонкие нити, которые связывают иллюстрацию с реальным театром, что и выясняет, сперва гипотетически, бо́льшую или меньшую вероятность сценичности гравюры. Наконец, анализ композиции и художественных приемов иллюстратора разъясняет связь гравюры с чисто живописной традицией, т. е. с определенно не театральной, а чисто художественной манерой трактовки, иногда выработанной многовековой преемственностью композиции, иногда обусловленной стилистическими особенностями, находящимися в зависимости от характера самой техники (гравюры на дереве, миниатюры, рисунка и т. п.). Прежде всего, данная гравюра сравнивается с другими работами того же художника, создавшимися вне всякой связи с театром или драмой, что помогает выяснить, в чем заключается отличие его приемов, применяемых им, когда он творит свободно и когда он сочиняет иллюстрацию к драме. Если не имеется произведений того же художника, тогда привлекается к сравнению материал наиболее близкого к его кругу деятельности изобразительного искусства. Таким путем обрисовывается чисто-живописная традиция, а на фоне ее начинают появляться более театральные элементы, отклонение коих от условно-художественной традиционности и знаменует собой бо́льшую или меньшую степень их сценичности.

При анализе иллюстрационного материала встречаются весьма сложные и запутанные сочетания вышеуказанных мотивов возникновения гравюры и приемов ее выполнения. Иногда иллюстратор сочиняет для украшения драмы—гравюру, совершенно не осознавая театрального характера драмы, а воспринимая ее, как чисто повествовательное — эпическое произведение. В особенности это наблюдается в средневековых миниатюрах, иллюстрирующих рукописи античных драматургов, например, Сенеки. Как известно, средние века утратили представление о сценичности античной драмы и о структуре античной сцены,

и только постепенно усилиями гуманистов XVI в. снова возрождается, сперва в очень туманных очертаниях, понимание устройства и формы античного театра. Характерным примером чисто эпического мышления иллюстратора может служить миниатюра ватиканской рукописи Неистового Геракла (конца XIV в.), где на рисунке, долженствующем изображать сцену, показаны „инфернальные фурии“, которые в действительности вовсе не выступают на подмостках, а только упоминаются в монологе Юноны. Ясно, что в таких случаях — напрасно искать в рисунке реально сценических данных, так как иллюстратору чуждо понимание театра вообще.

Но возможен и другой случай. Работой иллюстратора руководит близко стоящий к изданию ученый редактор, подсказывающий художнику свои теоретические соображения о форме античной сцены. Так, например, иллюстрации к лионскому изданию Теренция 1497 г. создались при ближайшем участии эрудита-гуманиста Бадиуса, уроженца Фландрии, при чем ученые догадки о возможном устройстве римской сцены причудливо переплелись с формами реального фландрского театра, которые Бадиус привлек, дабы нагляднее показать выяснившуюся для него сценичность римской комедии. Истолковывая имевшиеся в его распоряжении свидетельства о конструкции римского театра, Бадиус ввел в иллюстрацию сценическую площадку родной ему страны, и таким образом все сцены комедии Теренция развернулись на сцене фландрского типа (помост и занавес на фоне, разделенный перегородками для обозначения домов, где живут действующие лица). Похожая на купальные будки с занавесками, фландрская сцена XV в. являет собой крайне изолированную форму сцены в эпоху средних веков, будучи построена совершенно иначе, чем обычная, открытая со всех сторон сцена мистериального театра. Таким образом, гравюры лионского издания Теренция отражают, на ряду с чисто фиктивными учеными догадками гуманиста, нечто вполне реальное, взятое из действительно существовавшего, хотя и изолированно, фландрского театра. В данном случае, следовательно, после анализа гравюры сохраняется некоторый чисто театральный остаток, имеющий огромную ценность для истории театра, во-первых потому, что гравюра показывает редкую форму фландрской сцены, а во-вторых потому, что эта форма, будучи использована в итальянских переизданиях Теренция, дала гуманистам Италии образец для первых постановок античной комедии на сцене, и в 1513 г. в Риме, еще до создания перспективной сцены, гуманисты „возрождали“ античную комедию на подмостках, построенных именно так, в форме купальных будок фландрского театра. Отметим, между прочим, что детальная интерпретация сценичности гравюр лионского издания Теренция (не только сцены, но и жеста и костюмов) является одним из самых ценных вкла-

дов Макса Германа в фактическую историю возникновения театра нового времени.

Если в лионском издании Теренция мы имели случай встретиться с отражением реального театра, попавшего на гравюру благодаря участию ученого гуманиста, то в ульмском издании „Евнуха“ Теренция от 1486 г. мы находим отзвук иных гуманистских концепций театра. Здесь иллюстратор что-то слышал о перспективной итальянской сцене, изображающей улицу с домами, и поэтому он ввел в свои рисунки детски-наивно нарисованные дома, пытаясь как-то передать то, что он знал о первом появлении писанной перспективной декорации в Италии, в Ферраре, в том же 1486 году. Но здесь пред нами не отражение реальной сцены, и убедительнее всего это явствует из того, что вид улицы меняется на гравюрах при каждой новой сцене комедии, в то время как в действительности в театре сохранялась одна декорация для всех сцен пьесы. Тем самым определяется несценичность этой серии гравюр, интересной лишь как пример заглушенного отзвука итальянских театральных новшеств, быстро достигшего гуманистских кругов Германии.

Изучение издательской практики конца XV в. приводит к целому ряду интересных выводов, способствующих освещению интересующего нас вопроса о сценичности гравюры. Очень часто издатели пользуются старыми клише, изготовленными не для иллюстраций драмы, а для какого-нибудь другого издания—повести, хроники или песни. Сходство сюжета (например, Вильгельм Телль в песне и в драме) позволяет не особенно щепетильному издателю включить старое клише из повести или песни в серию драматических иллюстраций. Ясно, что такая гравюра не имеет никакого сценического смысла, но в руках неметодичного исследователя она превращается в историко-театральный документ. В иных случаях успех одного издания влечет за собой ряд подражаний, при чем новые издатели уже утрачивают ясное понимание смысла рисунка и, переделывая, искажают его до неузнаваемости. Так, например, венецианское издание Теренция 1497 г. следует образцу лионского издания, удерживает на рисунке структуру сцены в форме купальных будок, но придает всем фигурам своеобразную бестелесность и перерабатывает их в стиле венецианских виньеток. Тем самым исчезает театральная достоверность жеста и костюма, которую так или иначе можно было допустить в гравюрах лионского издания. Наиболее продуктивным является прием сравнения трактовки одного и того же мотива в иллюстрациях и в изобразительном искусстве эпохи. Систематически проведенное сравнение, например, костюма ангела или дьявола, иногда сразу вскрывает стереотипность рисунка и тем самым понижает до минимума вероятность сценической реальности.

Напротив, отклонение рисунка от обычной в живописи манеры повышает театральную вероятность. Так например, на одном из рисунков к швейцарской драме XVI в.—ангелы показаны не с острыми, вверх идущими, с беспокойной линией профиля крыльями (как обычно в живописи), а крылья их идут вниз и обнаруживают некоторую солидность структуры. Так как первого типа крылья в целом мало пригодны для театра, где высокие тонкие крылья легко могут быть повреждены, то театральность второго типа, более практичного для театра, вероятнее. Это подтверждается, кроме того, наблюдением, что под покровом одежды лиц, изображающих ангелов, видны короткие брюки: пред нами, следовательно, актеры в роли ангелов, сознательно показанные в своем сценическом облачении, а не просто зарисованные по образцу ангелов на картинах живописцев. Точно также костюмы дьяволов на тех же рисунках нарочито театральны: крылья у них пришиты к рукавам, что дает им полную свободу движения в театре, а на теле и на коленях наложены звериные маски. Последний мотив ни в какой мере не обоснован в богословских или народных представлениях о дьяволе, не имеет аналогии в живописи и является характерно театральным приемом костюмирования, значительно позднее переходящего и в живопись.

Иногда учет сценичности рисунка или гравюры осложняется тем, что уже сам режиссер опирается в своей постановке на приемы изобразительных искусств. Так например, в зарисовках брюссельских живых картин рукописи берлинского графического кабинета (впервые изученных Максом Германом) пред нами вскрывается деятельное участие художников в устройстве празднества, при чем в композицию живых картин широко вводятся чисто живописные элементы. Здесь снова необходимо видоизменение и утончение метода исследования, так как прежние приемы здесь оказываются недействительными. Ведь в элементах живописных, которые надлежало выключить из рисунка, implicite содержатся уже театральные элементы.

Наиболее благоприятны для исследования те категории рисунков, которые возникали непосредственно в связи с театральным представлением, когда, например, иллюстратор сам участвовал в инсценировке в качестве режиссера. Такой случай мы встречаем в рисунках швейцарского драматурга Ruof'a, запечатлевшего на страницах рукописи своей драмы мизансцену ее, которую он сам, в качестве режиссера, незадолго пред этим осуществил при постановке в Цюрихе (в 1539 г.). Здесь критический анализ дает наибольшие результаты для воссоздания сцены мистериального театра.

Не имея возможности дать исчерпывающую характеристику методических приемов Макса Германа в пределах настоящей статьи, ограничимся уже сказанным, отметив, однако, что мы

пытались очертить лишь основные вехи исследования, сознательно упрощая иногда весьма и весьма осложненный (благодаря комбинации многих критических приемов) методический аппарат. Так или иначе, в лице Макса Германа мы встречаем первого исследователя-пионера в области историко-театральной науки, с поразительным мастерством и исключительной эрудицией применившего строгий метод в истории театра. Он прокладывает новый путь молодой науке как своей реконструкцией театра Ганса Закса, так и найденным им способом расшифрования театрального смысла иконографического материала.

Применение новых методов исследования не замедлило оказать плодотворное влияние на работы учеников Макса Германа, вышедшие из занятий в семинарии по истории театра, частью еще до появления капитального труда самого руководителя. Эти работы интересны, главным образом, по своему оригинальному подходу к теме. Две из них, посвященные актерскому искусству XVIII в., идут значительно дальше обычных биографических очерков, пытаясь уяснить приемы и стиль игры двух немецких актеров—Брандеса и Бека. Сознательно избраны такие актеры, которые в свое время сочиняли ходкие, долго не сходившие с репертуара пьесы и в то же время играли в них ответственные роли. Нет сомнения, что на структуре подобных пьес, сочиненных актерами-драматургами, так или иначе скажется в усиленной мере сценическое искусство их авторов. Наблюдения над способом введения пауз и „немой“ игры, над ремарками, предписывающими жесты и позы, а равно сопоставление всех этих данных с тем, что вообще известно об этих актерах,—действительно позволяют уловить многие детальные черты сценического исполнения.

Другая монография по новому подходит к характеристике театрального критика—одного из видных рецензентов театра XVIII в. Иоанна Шинка. Здесь опять-таки дано больше, чем биография или же очерк эстетико-философских взглядов Шинка. В центре исследования стоит методический учет специфически театрального характера рецензий Шинка, иными словами—изучается то, как и поскольку он осознает в своем восприятии театра высоту и тембр голоса актера, темп речи и игры, пантомиму, связь жеста и декламации и т. п. особенности игры.

Выполнение этих работ не особенно убедительно. Оно скорее свидетельствует не о достижениях, а о строгости постановки и направления историко-театральной науки в пределах университетского семинария, стремящейся к отысканию новых путей исследования.

Гораздо значительнее методически и интереснее по самому материалу является работа другого ученика Макса Германа—Бруно Фёлькера, применившего методы своего учителя к

исследованию театра XVIII века. На основе серии гравюр известного немецкого художника Ходовецкого, Б. Фёлькер дает реконструкцию первого представления Гамлета на сцене берлинского театра в 1778 году. Главная задача его—восстановить спектакль в полном наиболее наглядном виде и в то же время учесть ценность гравюр Ходовецкого, как источника нашего знания о сценическом искусстве XVIII века. Таким образом, задачи и методы Макса Германа, показанные на материале эпохи реформации, применяются здесь к гораздо более доступному и близкому нам XVIII веку.

Определение сценического смысла гравюр Ходовецкого ведется путем широкого применения сравнительного метода. В центре анализа стоят гравюры, тесно связанные с исполнением Гамлета на сцене театра Деббелина (Берлин, 1778 год). К ним относится „мышеловка", иллюстрирующая инсценировку второй сцены третьего акта Гамлета, и 14 гравюр из различных театральных альманахов и журналов того времени, приуроченные к той же постановке Гамлета. Эти „театральные" по теме гравюры сравниваются с графическим œuvre'ом Ходовецкого в целом (около 2.000 листов), с не имеющими прямого отношения к театру и тем самым более свободными и „чисто-живописными" композициями. Для того, чтобы выяснить, сценичен или нет тот или иной жест на гравюрах „гамлетовской" серии, необходимо проследить его трактовку в остальных—„свободных" композициях Ходовецкого. Если он встречается довольно часто и трактовка его в общем сходна, то вероятие его сценичности — минимально. Если же изучаемый жест отсутствует в нетеатральных гравюрах, то является возможным предположение, что он находится в бо́льшей связи со сценой. В случае, если дополнительные данные подкрепляют догадку, то сценичность данного жеста утверждается.

Итак, каждый раз происходит проверка—имеем ли мы пред собой прием „чисто-живописной" трактовки, восходящий то к индивидуальной, то к общей всей эпохе—графической традиции, или же пред нами жест, воспроизводящий театральную действительность. Приведенные в систему, эти микроскопически точные исследования „сценической вероятности" дают весьма интересные результаты.

Прежде всего выясняется сравнительно слабая степень сценичности мизансцены, показанной на гравюрах. В этой области итоги исследования скорее отрицательного характера. Объясняется это крайним убожеством и нищетой драматического театра Германии семидесятых годов XVIII в., только-что вышедшего из условий странствующей по провинции, кочующей актерской труппы. Убогие декорации и мизерное убранство сценической площадки, равно как ее освещение — весьма далеки от художественности. Цельная сценическая картинность отсутствовала. Поэтому художник-график с необходимостью

вынуждается приукрашать воспроизводимую им сцену, так как, если бы он воспроизвел ее точно, то он впал бы в величайшую безвкусицу и разрушил бы художественное впечатление от гравюры. Ведь то, что прощается или не замечается зрителем на сцене, подвергается тотчас же после выделения его из условности театра и перенесения на гравюру—определенному осуждению, потому что художественное восприятие картин и гравюр гораздо более обострено и укреплено.

Поэтому, даже наиболее театральные гравюры Ходовецкого обнаруживают преобладание чисто-живописных элементов. Правильно расчлененное освещение комнат, замкнутость intérieur'ов с боков и вверху, богатое разнообразие в рисунке и стиле живописной орнаментовки стен и дверей — все это является добавлением художника, вытекающим из его стремления создать художественно-цельную картину, разработанную в присущем ему, как графику, стиле. Итоги для театра здесь сравнительно не богаты.

Но зато определенно положительные результаты дает анализ гравюр для актерской игры. Гравюра оказывается здесь незаменимым документом, при умелом использовании которого вскрывается художественное многообразие сценического искусства. Оказывается, что Ходовецкий необычайно близок к сценической действительности и что его театральная гравюра иногда в точности фиксирует стиль актерского движения. Пред нами восстает в наглядных образах тот „живописующий" стиль актерской техники, та условная красивость сцены XVIII в., которая регулирует весь внешний облик актера и налагает определенный отпечаток на его исполнение. „Балетная выступка" драматического актера, над которой еще в тридцатых годах XIX в. иронизирует Белинский, запечатлевается на гравюре, как определяющий весь стиль игры фактор. Микроскопически точный разбор положений корпуса, постановки ног, позиций рук и композиции групповых сцен ансамбля, привлечение к каждой конкретной детали огромного критического аппарата — действительно вскрывает пред нами игру на сцене XVIII в., при чем позволяет учесть не только систему жестов, но и поэзию театра, то настроение, которое обвевает собой всю постановку „Гамлета" на заре сентиментально-романтической эры. В труде Фёлькера мы обретаем первую страницу художественной истории театра XVIII в., картину цельного спектакля, в котором, как в фокусе, собраны все характерные черты сценического искусства века рококо. Применение методов Макса Германа к более близкому нам XVIII в. оказалось весьма плодотворным и дало осязательно ценные итоги. Вместе с тем оно приподняло завесу над сценическим смыслом гравюры XVIII в. и тем самым указало путь дальнейших изысканий в этой, столь таинственной до сих пор области. Анализ гравюр оказался выведенным из

сферы диллетантских попыток любителей театра использовать графику для осознания сцены и поставленным на твердую базу научного знания.

* * *

Характерным для нового направления историко-театральных исследований является закрепление авторских прав на инсценировку Гамлета (поскольку она выяснена Фёлькером), которое мы находим помещенным на обложке книги. Это еще раз свидетельствует о том, насколько твердо устремление историков театра новой школы к реально-сценической конкретности их выводов. В связи с этим любопытно отметить, что (как нам сообщают из частных источников) проф. Макс Герман устроил в актовом зале Берлинского университета сценическую площадку для реконструктивных спектаклей. Быть может, это есть один из первых шагов на пути к созданию историко-театрального института при Берлинском университете, о плане которого мы знаем из частного письма Макса Германа, полученного нами еще два года назад. Осуществление намечающейся конкретизации историко-театральных исследований можно было бы только от души приветствовать. Оно явилось бы логическим завершением работ новой школы. Ведь давно уже существует в Лейпциге, принадлежащий А. Кёстеру, превосходный историко-театральный музей, и лекции по истории немецкого театра проф. А. Кёстера еще до войны сопровождались демонстрацией реконструированных им моделей старинного театра. Отсюда один шаг к музейному театру—к лаборатории историка театра.

Удастся ли, однако, исследователям-филологам создать такой музейный театр, и не потребует ли эта задача более широкого знания театральной практики, чем то доступно для ученого историка,—это другой вопрос, заслуживающий особого внимания. Быть может, в этом начинании невозможно обойтись без еще более тесного сближения с практикой сцены, с опытом режиссера.

На это обстоятельство убедительно указывает историк театра и режиссер лейпцигской сцены E. Lert в рецензии, в которой он подверг работу Б. Фёлькера детальному разбору [1]. Проверяя выводы Фёлькера опытным взором практика-режиссера, Е. Лерт указал на целый ряд недочетов, наличие коих объясняется недостаточным знакомством автора с повседневной сценической практикой. Так, разбирая вопросы сценического освещения и театрального костюма, Б. Фёлькер проходит мимо само собой напрашивающихся для знатока театра выводов. Эта недоговоренность не лишает, по мнению Е. Лерта, работу ценности ее результатов, но итоги ее были бы

[1] Zeitschrift für Aesthetik und Kunstwissenschaft, XI, 484, сл.

еще живее и богаче, если бы автор ближе знал театр в его очередной, текущей работе. Отсюда вывод — историк театра должен явиться в какой-то мере и режиссером своей реконструкции, должен проверять свои выводы экспериментальным путем, проецируя их на реальной сценической площадке. Отсюда вытекает требование создания историко-театрального института с лабораторным театром—требование, защищаемое Е. Лертом с твердой и веской убежденностью.

Мнения Е. Лерта заслуживают полного внимания, тем более, что он является автором большого труда, недавно появившегося в свет после многих лет подготовительных работ. Его книга „Моцарт на сцене“ придает историко-театральной работе новое и своеобразное направление[1].

Как уже сказано, Е. Лерт—режиссер лейпцигского театра, осуществлявший инсценировку интересно задуманного цикла опер Моцарта. Но в то же время он—и ученый историк, глубоко заинтересованный проблемой истории театра, как науки. Его книга представляет собой первый опыт исследования инсценировки оперы XVIII века. Она возникла частью под влиянием новых задач и методов, вскрытых школой Макса Германа, частью же из непосредственного соприкосновения с запросами современного театра, выяснившимися на практике при инсценировке Моцарта в Лейпциге. В поисках прочной эстетической основы для ретроспективной постановки Е. Лерт невольно сам встал на путь историка театра, так как, подойдя к трудам по истории оперы с обостренной заинтересованностью практика - режиссера, Е. Лерт, конечно, испытал глубочайшее разочарование, не найдя подходящего, полезного материала даже в наиболее прославленных трудах о старинной опере Но здесь-то и сказалась высокая культура немецкой научной среды и сила ее влияния: вместо того, чтобы разочарованно бранить несостоятельность прежних трудов о театре и отрицать значение науки для текущей жизни театра, Е. Лерт сам вступил на путь реконструктивных изысканий, учел опыт старых и новых исследований и на основе громадного материала дал собственную реконструкцию оперы, осветил прежние документальные данные острым чутьем практика сцены установил ряд эстетических принципов и законов мизансцены XVIII в., в итоге поставил на сцене цикл опер Моцарта и в то же время написал первую капитальную работу об искусстве оперных постановок эпохи Моцарта.

Аналогичные попытки практиков - режиссеров подойти к истории театра, опереться на нее в текущей театральной работе—неоднократно можно было наблюдать и у нас в России. Мейерхольд, в свое время, увлекался итальянской commedia dell'arte и театром Карло Гоцци; Ф. Коммиссаржевский штуди-

[1] E. Lert, Mozart auf der Bühne (Berlin, 1921).

ровал при постановках комедий-балетов Мольера не только книгу Pellisson'а „Comédies ballets de Molière", но и многие другие исторические материалы; Евреинов всегда широко пользовался отрывками или отдельными страницами старинного театра от обрядов первобытных германцев до испанских танцовщиц. Но глубокая разница между упомянутыми попытками и трудом Е. Лерта определяется различием степени научной культуры вообще в России и Германии. У нас брали сведения из вторых рук, иногда очень недостоверных, и дополняли пробелы личным талантом. Немец же проработал первоисточники и обнаружил незаурядную способность эстетической и филологической критики. Так или иначе, но он счастливо избег опасности научного диллетантизма, сохранив всю свежесть восприятия и чуткость интуиции художника-режиссера.

Основное направление труда Е. Лерта определяется его отношением к старой и новой школе историков театра. Он всецело признает, что школа Макса Германа „внесла некоторый свет в ужасающую тьму истории сцены", и вместе с ней отказывается рассматривать сценическое искусство как искусство отдельного исполнителя. Напротив, Е. Лерт считает, что объектом изучения историка театра является не „прагматическая или политическая история актерской профессии и ее отдельных представителей, но эволюция сценического спектакля в целом (des Gesamtbühnenwerkes), и что история театра есть история инсценировки (Inscenierungsgeschichte)".

Исходя из этих общих со школой М. Германа положений, Е. Лерт идет дальше. Ему, как практику театра, кажется, что Макс Герман с учениками приступили к исследованию с слишком узким филологическим методом, реконструируя исторический спектакль только по текстам и ремаркам, по картинам, актам и другим документам. Но итоги, добытые ими филологически, не оживают в достаточной мере. По мнению Е. Лерта, школе Макса Германа не хватает существенно необходимой помощи со стороны психологии и исторически ориентированной эстетики, и недостает, прежде всего, профессионального знания театральной практики. Поэтому изучение эстетики сцены XVIII в. на основе документальных материалов эпохи и в то же время на основе практического опыта современного театра и является руководящим приемом труда Е. Лерта.

Являясь первым ученым, поставившим в обостренно-театральном смысле вопрос об изучении музыкально-сценического творения (Musikschauspiel, Е. Лерт смело ищет новых путей и находит фундамент своего построения в партитуре. Она служит ему архитектонической схемой всей реконструкции, вскрывает, если и не с полной, то хотя бы с относительной точностью, пение актера (den gesungenen Text), темп, динамику и мелодику распеваемой речи и дает тем самым некоторое

определение мимики и жеста, правда лишь в самых общих очертаниях. Обладание партитурой создает таким образом особое преимущество историка музыкального театра пред историком театра слова (т. е. драматической сцены). На этот стержень — партитуру и нанизываются в дальнейшем все доступные и возможные приемы как музыкальной, так и общей филологии.

Прежде всего — определение стиля реконструируемого спектакля, связь театра с эстетикой, вкусом и модой данной эпохи. Эстетика сцены определяется, следовательно, в первую очередь, и материал для этой работы без труда вскрывается в философском XVIII столетии, среди которого выростала сцена Моцарта.

Затем дается очерк развития творчества поэта - музыканта из обстановки и условий его эпохи, при чем учитывается не только исторически сложившееся обоснование его, но и личные биографические нити, связующие поэта с его временем. Здесь делается попытка уяснить типичные душевные состояния автора, его типичные художественные переживания при создании произведений, при чем эта часть исследования строится на данных экспериментальной психологии, на так называемой типологии художника, разрабатываемой Рутцом и Сиверсом в Лейпциге [1]. В изучение процесса творчества поэта включаются также и все переживания, впечатления и штудии, так или иначе вызванные в его душе театром и драматической музыкой эпохи.

После обще - эстетического и психологического обоснования исследования, Лерт обрисовывает театральную традицию оперы XVIII в., вполне правильно учитывая присущую театру вообще крайнюю консервативность и склонность к удержанию форм и формул, унаследованных по традиции. Внутри музыкально-театральной жизни XVIII в. намечаются твердые грани между различными видами музыкально - сценических творений, различными как по общей своей структуре, так и по национально обусловленным формам. Для оперы XVIII в. жанры: opera seria, opera buffa, opéra comique, французская grande opéra и немецкий Singspiel—строго отмежевываются друг от друга в характере пения, игры и инсценировки. Внутри же каждого отдельного жанра царит цепкая традиционность и замкнутость, так что исследователю достаточно точно описать одно представление, дабы уловить общие и типичные для данного жанра черты. Точно очерчивая театральные традиции внутри каждого из этих видов оперы XVIII в., определяя искусство пения у актеров различных амплуа и равно их мимику, жест, позы и движения, ансамбль и соотношение музыки и актерской

---

[1] О построениях Rutz'a и Sievers'a см. О. Вальцель, Проблема формы в поэзии (Петербург, 1923).

игры, маску и костюм, топографию и пространственно-технические условия сцены, декорации и освещение, — Лерт реконструирует инсценировочный тип различных оперных жанров и тем самым улавливает художественную жизнь на сцене, которая ускользала от прежних исследователей, как например от Аппиа, ограничивавшегося чисто формальными директивами, обретенными в анализе партитуры.

В рамку этой художественной жизни оперы на сцене XVIII в. Е. Лерт и вставляет творения Моцарта. Вторая часть труда посвящена уже анализу каждой пьесы Моцарта в отдельности. При чем сразу вскрывается поразительная универсальность творчества Моцарта, охватывающего все жанры музыкально-сценических произведений XVIII в., и то революционно-новое, что он внес лично в традиционные формы оперного театра.

Таким образом Е. Лерт делает существенно ценный вклад в историю театра. Если благодаря Фёлькеру мы вплотную подошли к драматическому театру второй половины XVIII в., то Е. Лерт показал нам инсценировку оперы примерно той же эпохи. Остается еще ждать исследования балетной сцены Новерра, и тогда театр конца XVIII в. будет обрисован в основных очертаниях.

Попутно, наряду с детальной эстетикой оперной инсценировки, Е. Лерт высказывает ряд интереснейших мыслей о связи оперной сцены с народным мимом или, иначе говоря, с традициями народного театра, передавшимися оперной сцене в процессе ее развития, вопреки ее близости к аристократически-придворному обществу. Обещая доказать свои положения в специальном исследовании, Е. Лерт все же и в данной работе показывает оперную сцену в совершенно новом аспекте

Вряд ли приходится отмечать особо, что автором использована вся доступная литература предмета. Вдумчивая критика иконографического материала дополняет интересные выводы.

Лучше всего удалась Лерту характеристика различных жанров оперы XVIII века. Он ясно очерчивает контуры того стиля, который господствует в каждом из них, определяя и окрашивая весь спектакль в целом. Пред нами раскрывается пафос французской большой оперы, chiaroscuro оперы seria, фантастика, врывающаяся в повседневность, оперы buffa, акварельные краски opéra comique, народно-песенный характер немецкого Singspiel'я и народно-сказочный тип „волшебной оперы“ (Zauberoper). Самое ценное в этом очерк —указание на стилистическое родство, объединяющее в каждом жанре пение, игру и движение актера с его костюмом, бутафорией и декорацией сцены и музыкой, иными словами вскрытие эстетических законов мизансцены.

Не имея возможности входить в детальное обсуждение развертываемых Лертом картин, отметим хотя бы лишь один из формирующих оперную постановку законов. „Gesetz der Standorte“ — называет Е. Лерт расположение действующих лиц на оперной сцене. В опере соблюдается следующий порядок: все солисты стоят по прямой линии параллельно рампе на первом плане, на втором плане располагаются комические персонажи (Chargen), на третьем плане хор, иногда, как в Париже, расставляемый шпалерами по бокам сцены. Внутри первой линии группировка также нормирована: слева от зрителя устанавливаются актеры на первых ролях, при чем стоят они, соблюдая местничество согласно их рангу, нисходящему слева направо. Герой или первый любовник, словом актер prima parte, получает почетное место — первое слева, так как обычно он изображает самое знатное по рангу лицо пьесы. Это вызвано в свою очередь чисто театральным законом. Сильная, активная игра динамической роли требует движения правой рукой и вообще игры правой стороной тела. Поэтому актера активной роли выпускали обычно с „активной“, т. е. с правой от зрителя стороны сцены, а актера пассивной роли ставят на неподвижную или твердую сторону сцены, т. е. слева от зрителей. Пример: принцесса стоит слева от зрителей, ее соперница рабыня (активный персонаж) вбегает на сцену с правой от зрителя стороны. Так как важные, знатные лица обычно менее активно жестикулируют, довольствуясь жестами, выражающими снисхождение, милость и т. п., то их положение на левой от зрителя стороне не вызывает неприятных линий профиля и необходимости поворачиваться спиной к зрителю, чего нельзя было бы избежать, если бы на их месте стояли активно-динамические персонажи (играющие правой частью тела).

Но этот театральный закон расстановки нарушается тоже театральными, но не художественного порядка, навыками. Если примадонна играет роль рабыни, то она все-таки претендует на почетное место, т. е. становится первой на левой от зрителя стороне сцены, несмотря на то, что роль ее активна. Она не желает уступать почетное место—согласно смыслу ролей—владычице Креузе, а требует, чтобы ей как примадонне отдали явственное предпочтение в мизансцене. Так сложился закон: актеры на первых амплуа стоят на левой от зрителя стороне, и зритель был приучен отыскивать именно здесь протагониста — prima parte. Отсюда следует ряд дальнейших выводов, определяющих мизансцену в операх XVIII века.

* * *

Подведем теперь итоги наших наблюдений. Из обозрения основных научных работ XIX и XX веков, освещавших историю театра, явствует, что интересующая нас дисциплина науч-

ного знания вышла из прелиминарного, подготовительного фазиса своего развития, осознала необходимость собственного научного метода и в поисках его обретает облик истинной науки. Процесс этой эволюции задерживался до тех пор, пока театр отождествлялся с драмой. Но, как только, с развитием эстетически-философской мысли, уравнение „театр есть драма“ утратило силу априорно бесспорной предпосылки и сменилось концепцией театра, как самостоятельного и самодовлеющего искусства, — тотчас же был поставлен вопрос о собственном методе, присущем истории театра как такового. Работая над разрешением основной задачи методической истории театра, наука выдвинула задачу реконструкции старинных спектаклей в целостном их облике, проводимой с сознательным устремлением к их максимальной наглядности и жизненности.

Положенные в основу школы Макса Германа приемы сравнительного стилистического анализа текста драмы нашли свое дополнение и расширение в привлечении материала изобразительных искусств, как источника нашего знания о старинном театре, что привело к отысканию новых методов критического анализа иллюстраций к драме и театральной гравюры. Как результат всей работы, были достигнуты две реконструкции типичных спектаклей: одна для эпохи немецкой реформации (Ганс Закс, 1547 г.), другая для сентиментально-романтического времени (Гамлет, 1778 г.). Таким образом, первые вехи исторического развития искусства театра поставлены: два памятника вскрыты и освещены в их внутренней, замкнутой закономерности.

К ним присоединяется еще третий памятник театрального искусства — опера Моцарта на сцене XVIII в., воссозданная Е. Лертом на основе эстетической и музыкальной критики с широким использованием профессионального знания практика театра. Опыт последнего вскрыл недочеты чисто филологического подхода к истории театра и показал необходимость гораздо более точного и острого знания сцены, чем то доступно было отвлеченно-кабинетной работе ученого филолога. В итоге обрисовывается идеальный путь истории театра: осуществление реконструкции старинных спектаклей режиссером-филологом, одинаково искушенным как в методах филологической критики, так и в профессиональной практике театра. Подобно тому, как историк изобразительного искусства должен знать технику различных приемов живописи, уметь отличать композиционные законы ее различных исторически сложившихся форм, так и историк театра должен знать основные формы и типы инсценировок. Только проецируя на сценическую площадку и проверяя на ней свои реконструкции, т. е. сближаясь с практикой театра, историк сценического искусства обретает искомую убедительность своих построе-

ний. Но при этом необходимо помнить, что без гибких приемов исторической и филологической критики его работа не выйдет из стадии диллетантизма.

Тот факт, что осуществление такого задания требует громадных энциклопедически разносторонних знаний и, быть может, непосильно отдельному лицу, — не меняет существа дела. В искусстве театра искони соединяются многие искусства: будут ли они охвачены эрудицией одного лица или коллективными усилиями нескольких специалистов — это безразлично. Так или иначе, но они должны быть охвачены — не только во имя идеи чистой науки, уступая непреодолимому стремлению человека к знанию, но и во имя художественной культуры нашей современности. Театр играет слишком ответственную роль в жизни нации, и было бы величайшей ошибкой лишать его той исторической и критико-эстетической обоснованности, в окружении которой давно уже развиваются остальные искусства. Между тем, фактически нигде так не глубока пропасть между практикой жизни и научно-эстетическим ее обоснованием, как в театре. Современный театральный деятель не раз обращался за помощью к науке о театре и всегда пред ним открывалось грозное неведение ее — nescimus. Отсюда тот скепсис, которым окружен историк театра — в театре. Изменить это положение и является насущной необходимостью настоящего дня. То, что это возможно и что пути открыты, подтверждается состоянием современной науки о театре на Западе, очертания коей мы и пытались показать в настоящем очерке.

В заключение да позволено будет выразить уверенность, что наука о сценическом искусстве, требующая, как явствует из всего сказанного выше, тесного сближения с опытом историка изобразительных, словесных и музыкальных искусств, найдет в своеобразной структуре Российского Института Истории Искусств с его четырьмя разрядами реальную почву для выполнения своего задания и что сценическая площадка в стенах Института послужит сближению науки с жизнью и станет истинно научной лабораторией историка театра.

А. Гвоздев.

В. М. ЖИРМУНСКИЙ

Задачи поэтики

ЗАДАЧИ ПОЭТИКИ[1].

I.

Поэтика есть наука, изучающая поэзию, как искусство. Если принять это словоупотребление, освященное давностью, можно смело утверждать, что за последние годы наука о литературе развивается под знаком поэтики. Не эволюция философского мировоззрения или „чувства жизни" по памятникам литературы, не историческое развитие и изменение общественной психологии в ее взаимодействии с индивидуальной психологией поэта-творца составляет в настоящее время предмет наиболее оживленного научного интереса, а изучение поэтического искусства, поэтика историческая и теоретическая. Тем самым история поэзии становится в один ряд с другими науками об искусстве, совпадая с ними в своем методе и отличаясь лишь особыми свойствами подлежащего ее ведению материала. Рядом с историей изобразительных искусств, историей музыки и театра она занимает место, как наука о поэтическом искусстве.

Вопросы „исторической поэтики" были выдвинуты в России трудами акад. А. Н. Веселовского (см. Собрание сочинений, т. I, 1913 г.), который оставил незаконченным грандиозный замысел истории литературы, построенной по поэтическим жанрам. Хотя по общему содержанию первых глав своей исторической поэтики он должен был особенно выдвигать вопросы исторического бытования первобытной поэзии, нам ясно из его специальных статей („Из истории эпитета", „Психологический параллелизм", незаконченный набросок по „Поэтике сюжета"), что вопросы теоретические должны были занимать и в его построении существенное место. Проблему поэтики теоретической выдвинули работы А. И. Потебни (в особенности книга: „Из записок по теории словесности", 1905 г.), и если система Потебни, взятая как целое, возбуждает существенные возражения, то самый метод, указанный в его трудах,—сближение поэтики с общей наукой о языке, лингви-

[1] Статья „Задачи поэтики", напечатанная в 1921 г. в журнале „Начала", nº 1, в настоящем виде переработана и значительно дополнена, в соответствии с общими задачами сборника.

стикой, оказался чрезвычайно плодотворным и получил широкое признание. Наконец, существенную помощь изучению этих проблем оказали современные поэты, нередко более сведующие в вопросах поэтического искусства, чем ученые филологи. Валерий Брюсов, втечение многих лет защищавший самоценность искусства от врагов и друзей, посвятил несколько работ стихотворной технике Пушкина, Тютчева и др. Вячеслав Иванов в своем „Обществе ревнителей художественного слова" (так называемой „Поэтической Академии") объединил поэтов и филологов, заинтересованных изучением поэтической формы и общими проблемами поэзии, как искусства (1910—1912 гг.). Андрей Белый в книге „Символизм" (1910 г.) сдвинул изучение русской метрики с мертвой точки и настойчиво указал на необходимость изучения поэтического искусства. Под этими разнообразными влияниями в годы войны (1915—1917 гг.) вопросы методологии истории литературы сделались предметом общего интереса в университетских кружках Петербурга и Москвы (например, в собраниях пушкинского кружка при Петербургском университете); вопрос о пересмотре методов изучения литературы чаще всего приводил к решению, что поэзия должна изучаться, как искусство, и что обычные построения проблем истории культуры „на материале" художественной словесности должны уступить место поэтике исторической и теоретической. В этом отношении существенные вехи были поставлены уже в 1914 г. акад. В. Н. Перетцом в его „Лекциях по методологии истории русской литературы" [1]. В декабре 1916 г. эти новые темы впервые сделались предметом публичного обсуждения на съезде преподавателей русского языка и словесности в Москве. К концу 1916 и началу 1917 г. относится также первое печатное выступление группы молодых лингвистов и теоретиков литературы („Сборники по теории поэтического языка", I—II), впоследствии объединившихся в „Обществе поэтического языка" („Опояз"); работе этого кружка, обостризшего методологическую проблему и сделавшего ее предметом широкого публичного обсуждения, принадлежит в течение последних лет особенно заметная роль в разработке новых подходов к явлениям литературы [2]. В частности существенной заслугой кружка является критика того традиционного дуализма „формы" и „содержания" в искусстве, который и в настоящее время является важнейшим препятствием для построения науки о поэзии (ср. в особенности сборник „Поэтика", 1919 г.).

---

[1] Ср. В. Н. Перетц, Краткий очерк методологии, (Петербург, 1922, изд. „Academia").

[2] В Германии вопросы поэзии, как искусства, выдвигает Оскар Вальцель. Ср. его брошюру „Проблема формы в поэзии", перевод в изд. „Academia", с библиографическими указаниями (Петербург, 1923). См. также Oskar Walzel, Wechselseitige Erhellung der Künste (Leipzig, 1917).

Если отказаться от поверхностного взгляда на „содержание“ литературного произведения, как на сюжет (содержание Отелло: „муж из ревности убивает свою жену“...), то наиболее распространенным пониманием этого противопоставления является следующее: различие формы и содержания сводится к различным способам **рассмотрения** по существу единого эстетического объекта. С одной стороны, ставится вопрос: что выражено в данном произведении? (=содержание); с другой стороны: как выражено это нечто, **каким способом** оно воздействует на нас, становится ощутимым? (=форма).

На самом деле такое разделение **что** и **как** в искусстве представляет лишь условное отвлечение. Любовь, грусть, трагическая душевная борьба, философская идея и т. п. существуют в поэзии не сами по себе, но в той конкретной **форме**, как они выражены в данном произведении. Поэтому, с одной стороны, условное противопоставление формы и содержания („как“ и „что“) в научном исследовании приводило всегда к утверждению их слитности в эстетическом объекте. Всякое новое содержание неизбежно проявляется в искусстве, как форма: содержания, не воплотившегося в форме, т. е. не нашедшего себе выражения, в искусстве не существует. Точно также всякое изменение формы есть, тем самым, уже раскрытие нового содержания, ибо пустой формы не может быть там, где форма понимается, по самому определению, как выразительный прием по отношению к какому-нибудь содержанию. Итак, условность этого деления делает его мало плодотворным для выяснения специфических особенностей чисто формального момента, в художественной структуре произведения искусства.

С другой стороны, такое деление заключает в себе некоторую двусмысленность. Оно вызывает мысль, что содержание (психологический или идейный факт—любовь, грусть, трагическое мировоззрение и т. п.) существует в искусстве в том же виде, как вне искусства. В сознании исследователя всплывает привычная метафора до-научного мышления: форма—это сосуд, в который вливается жидкость—содержание, с уже готовыми неизменными свойствами, или форма—одежда, в которую облекается тело, остающееся под ее покровом таким, как прежде. Это ведет к пониманию „формы“, как внешнего украшения, побрякушки, которая может быть, но может и не быть, и вместе с тем—к изучению содержания, как внеэстетической реальности, сохранившей в искусстве свои прежние свойства (душевного переживания или отвлеченной идеи) и построенной не по своеобразным художественным законам, а по законам эмпирического мира: к сравнению характера Татьяны с психологией русской девушки и к изучению типа Гамлета по методам психопатологии, к спорам о психологической вероятности какого-нибудь условного сценического положения и т. д. Между тем, в пределах искусства такие факты так называемого „содер-

жания“ не имеют уже самостоятельного существования, независимо от общих законов художественного построения; они являются поэтической „темой“, художественным „мотивом“ (или „образом“), они так же участвуют в единстве поэтического произведения, в создании эстетического впечатления, как и другие формальные факты (напр. композиция, или метрика, или стилистика данного произведения). Короче говоря, если под „формальным“ разуметь „эстетическое“, в искусстве все факты „содержания“ становятся тоже явлением формы.

Рассматривая памятник литературы, как произведение художественное, мы будем каждый элемент художественного целого расценивать с точки зрения его поэтической действенности: в пределах поэтики, как науки о поэтическом искусстве, не может быть двойственности между „выражаемым“ и „выражением“, между фактами эстетическими и внеэстетическими. Это не значит, конечно, что к литературному памятнику нельзя подойти с другой точки зрения, кроме эстетической: вопрос об искусстве, как о социальном факте, или как о продукте душевной деятельности художника, изучение произведения искусства, как явления религиозного, морального, познавательного, остаются, как возможности; задача методологии — указать пути осуществления и необходимые пределы применения подобных приемов изучения. Но бессознательное смешение „переживаний поэта“ и „идей“ его современников, как „содержания“ литературного произведения, с приемами искусства, как „формой“, не должно иметь места в научной работе по вопросам поэтики.

Традиционному делению на форму и содержание, различающему в искусстве моменты эстетические и внеэстетические, было противопоставлено другое деление, основанное на существенных особенностях произведения искусства, как объекта эстетического рассмотрения: деление на материал и прием (см. сборник „Поэтика“, статью В. Б. Шкловского „Искусство как прием“). Это противопоставление указывает путь к теоретическому изучению и систематическому описанию „формальных“ элементов поэзии. Однако, как будет показано дальше, оно нуждается в развитии и углублении в связи с телеологическим понятием стиля, как единства приемов.

Всякое искусство пользуется каким-нибудь материалом, заимствованным из мира природы. Этот материал оно подвергает особой обработке с помощью приемов, свойственных данному искусству; в результате обработки природный факт (материал) возводится в достоинство эстетического факта, становится „художественным произведением“. Сравнивая сырой материал природы и обработанный материал искусства, мы устанавливаем приемы его художественной обработки. Задача изучения искусства заключается в описании художественных приемов данного произведения, поэта или целой эпохи, в историческом плане или в порядке сравнительном

и систематическом. Так, материалом музыки являются звуки которые в музыкальном произведении имеют определенную высоту, относительную и абсолютную, известную длительность и силу, и расположены в той или иной одновременности и последовательности, слагаясь в художественные формы ритма, мелодии и гармонии. Материалом живописи являются зрительные впечатления, располагаемые на плоскости, как сочетание линий и красочных пятен, построенных в живописные формы. Изучение поэзии, как и всякого другого искусства, требует определения ее материала и тех приемов, с помощью которых из этого материала создается художественное произведение.

Долгое время существовало убеждение, недостаточно поколебленное и до сих пор, что материалом поэзии являются „образы". Немецкая идеалистическая эстетика рассматривала художественное произведение, как воплощение идеи в чувственном образе. Если материалом живописи являются зрительные образы по преимуществу, материалом музыки—образы звуковые и т. п., то поэзия, как высший вид искусства, владея красками, звуками, запахами и т. д., знает также и образы внутренних переживаний. Ценность искусства определяется конкретностью изображения, наглядностью (Anschaulichkeit) в широком смысле слова: термин этот применяется к образности вообще, а не только к зрительной образности. Чем полнее осуществляется воплощение идеи в образе, тем совершеннее произведение искусства. Эта теория „наглядности" или „образности", вне ее первоначального метафизического обоснования, продолжает и в настоящее время свое существование в учении Потебни и его школы, бессознательно отождествляющих понятия художественности и образности. Оно было подвергнуто критике уже в „Лаокооне" Лессинга на специальной проблеме зрительного образа в поэзии. Но наиболее последовательную критику таких учений мы находим в книге Теодора Мейера „Законы поэтического стиля" [1]. Поясним доводы Мейера на общеизвестном русском примере:

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижу ль меж юношей безумных,
Я предаюсь моим мечтам... и т. д.

При чтении этого стихотворения в нашем воображении возникает ряд образов, более или менее конкретных, законченных и детальных: шумная улица — храм и молящиеся — пирующие юноши — одинокий задумчивый поэт. В зависимости от характера нашего воображения эти образы — более ясные или более смутные; в них преобладают зрительные

[1] Th. Meyer, Das Stilgesetz der Poësie (Leipzig, 1904).

элементы, у некоторых читателей, может быть, — слуховые („шумные улицы“—грохот экипажей, крики разносчиков и т. д.), у других — отвлеченные словесные представления. Разумеется, эти образы, сопровождающие течение слов, в достаточной мере субъективны и неопределенны и находятся в полной зависимости от психологии воспринимающего, от его индивидуальности, от изменения его настроения и пр. На этих образах построить искусство невозможно: искусство требует законченности и точности и потому не может быть предоставлено произволу воображения читателя; не читатель, а поэт создает произведение искусства. С живописью или музыкой образы поэзии в этом отношении соперничать в наглядности не могут: в музыке и живописи чувственный образ закреплен эстетически, в поэзии он является субъективным добавлением воспринимающего к смыслу воспринимаемых им слов.

Остановимся подробнее на поэтической образности пушкинского стихотворения. „Брожу ли я вдоль улиц шумных“ — мы видим одинокого поэта на улице в толпе прохожих. Однако, в каком городе происходит действие — в русском или иностранном? Какие в нем улицы — узкие или широкие? В какое время дня — утром или вечером? В дождь или в хорошую погоду? „Улицы шумные“ — общее представление; словесное представление — всегда общее. В нашем воображении может возникнуть конкретное представление, индивидуальный случай, пример, образ, но опять — в зависимости от субъективных особенностей воспринимающего. Поэт выделяет только один признак — „улицы шумные“. Бо́льшая конкретность или „наглядность“ ему не нужна, даже противоречила бы существу его мысли: он хочет сказать — „в каких бы улицах я ни бродил“, т. е. вечером и утром, в дождь и в хорошую погоду. Те же замечания относятся и к образам последующих стихов: „многолюдному храму“ (какой храм?), „безумным юношам“ (кто эти юноши?). Бывают случаи, когда образное, конкретное мышление могло бы даже легко вступить в противоречие с намерениями поэта. Так, метафорические выражения: „промчатся годы“, „сойдем под вечны своды“, „близок час“, — в которых обычно видят повышение „образности“ языка (Потебня и его школа), — только потому и оказывают на нас художественное воздействие, что в процессе развития языка они потеряли конкретный образный смысл, уже не вызывая в нас отчетливых образных представлений. „Мы все сойдем под вечны своды“ означает — „мы все умрем“, и было бы неправильно при этом представлять себе „образ“: длинное шествие, спускающееся под „вечные“ каменные своды.

Итак, поэзия, в смысле наглядности и образности, не может соперничать с живописью или музыкой. Поэтические образы являются субъективным и изменчивым дополнением словесных представлений. Но, будучи беднее, чем образные

искусства в отношении наглядности представлений, слово и поэзия, с другой стороны, имеют свою область, в которой они богаче других искусств.

Сюда относится, прежде всего, обширная группа формально-логических связей и отношений, которые находят себе выражение в слове, но недоступны для других искусств. „Всякий раз, когда я брожу вдоль улиц...“, „одинаково на улице, в храме и среди пирующих друзей“, — эта мысль может быть существенным элементом поэтического произведения, но передать ее в образе невозможно. Поэт спрашивает: „Бродил ли ты на улицах?“ Он отрицает: „Я не бродил на улицах“. Он обозначает длительность действия, его повторность и т. п.: „разговаривал“, „кланялся“, „сказал“, „приступил к чтению“. Все это—область слова, но лежит за пределами наглядного представления—„образа“. С другой стороны, сюда относятся различные факты эмоциональной окраски слова, мыслительной и волевой оценки и т. д. Выражение: „юноши безумные“ (ср. „б е з у м н ы х лет угасшее веселье“) — заключает оценку, высказанную поэтом по поводу данного образа. Выражения: „промчатся годы“, „вечны своды“, „близок час“, означающие неизбежное и близкое наступление смерти, привычно связаны для нас с определенной эмоциональной окраской.

Итак, область поэзии и шире и у́же области наглядных представлений и образов. Как всякая человеческая речь, поэтическое слово вызывает в воспринимающем и образы — представления, и чувства — эмоции, и отвлеченные мысли, и даже волевые стремления и оценки (т. н. „тенденция“). Потебня, следуя за старой теорией наглядности (Anschaulichkeit), выделил в поэтическом слове „образность“, отожествив ее с „поэтичностью“ и даже „художественностью“ вообще. Овсянико-Куликовский, занимаясь лирикой и музыкой, вынужден был признать существование в искусстве другого элемента — эмоционального (ср. „Лирика — как особый вид творчества“, в сборнике „Вопросы теории и психологии творчества“, т. II, вып. 2). Мы видели выше, что мотивы чистой мысли и даже волевые оценки и стремления также сопровождают собой поэтическое восприятие. Все стороны душевной жизни человека могут быть затронуты поэзией. Но не в этом, конечно, ее с п е ц и ф и ч е с к а я о с о б е н н о с т ь.

Материалом поэзии являются не образы и не эмоции, а с л о в о. Поэзия есть словесное искусство, история поэзии есть история словесности. Старый школьный термин „словесность“ в этом смысле вполне выражает нашу мысль.

Потебня, учивший о поэзии, как об искусстве „образов“, является вместе с тем у нас в России родоначальником т. н. „лингвистической теории“ поэзии, которая на Западе была впервые отчетливо формулирована Гердером (особенно „Fragmente zur deutschen Literatur“, I и II), В. Гумбольтом и немец-

кими романтиками (A. W. Schlegel, „Vorlesungen über schöne Kunst und Literatur", 1801—1804; A. F. Bernhardi, „Sprachlehre", 1801 — 1803). В настоящее время это учение находит неожиданное подтверждение в новых лингвистических теориях, представляющих интерес и для поэзии [1].

Господствовавшее до последнего времени в лингвистике учение „неограмматиков" стремилось истолковать различные явления истории языка с помощью механически действующих „звуковых законов" и столь же механически понимаемого принципа „аналогии", создавая тем самым как бы подобие естественно - исторического построения. Если уже в области исторической фонетики такое механическое объяснение наталкивается на существенные затруднения, то в более сложных вопросах словообразования, семантики и синтаксиса механизация языковых явлений оказывается совершенно невозможной. И действительно Современные лингвистические теории видят в развитии языка некоторую внутреннюю телеологию. Поскольку лингвистика при этом от более внешнего и обобщенного изучения далекого прошлого языка (т. н. „историческая грамматика") переходит к наблюдению над живыми и текучими явлениями современного языкового сознания, она с неизбежностью выдвигает понятие многообразия речевых деятельностей. „Каждый индивид", пишет проф. И. А. Бодуэн-де-Куртенэ (в статье „Les lois phonétiques", „Revue Slavistique", III, 1910 г., стр. 70), „может иметь несколько индивидуальных „языков", различающихся между прочим и с произносительно-акустической точки зрения: язык каждого дня, язык торжественный, язык церковной проповеди или университетской кафедры и т. п. (в соответствии с социальным положением данного индивида). В разные минуты жизни мы пользуемся различным языком, в зависимости от различных душевных состояний, от времени дня и года, от возраста, от прежних навыков речи и от новых приобретений..." Рассматривая структуру языковой формы, как „деятельности" (по старинному выражению В. Гумбольта и Потебни), мы находим в языке различные телеологические устремления, которыми определяется самый выбор слов и основные принципы словосочетания. Различие задания может быть использовано для установления особенностей поэтического языка. Еще Потебня (следуя в этом отношении за Гердером и его немецкими последователями) различал два типа речевой деятельности—язык поэтический и прозаический (научный); основную особенность первого он видел в образности, понятие, которое в новейшее время, как мы видели, было подвергнуто справедливой критике. По новому подходит к этому вопросу Л П. Якубинский (в сборнике „Поэтика"). Предлагая „классифицировать

[1] По этому вопросу ср. в особенности: „Русская Речь". сборники статей под редакцией проф. Л. В. Щербы, вып. I (Петербург, 1923), предисловие.

явления языка с точки зрения той цели, с какой говорящий пользуется своим языковым материалом", он различает „систему практического языка, в которой языковые представления (звуки, морфологические части и пр.) самостоятельной ценности не имеют и являются лишь средством общения", и систему языка поэтического, в которой „практическая цель отступает на задний план и языковые сочетания приобретают самоценность" (стр. 37). Хотя понятие самоценной речевой деятельности („высказывания с установкой на выражение", по определению Р. О. Якобсона[1] несомненно слишком широко для определения поэтической речи, и многие примеры такой деятельности, приводимые самим Якубинским, не имеют специально эстетического характера (напр. когда герой романа „грассирует и с видимым удовольствием слушает себя" или солдаты передразнивают французов, лопоча непонятные слова и стараясь „придавать выразительную интонацию своему голосу"), тем не менее Якубинским подмечен один из существенных сопутствующих признаков поэтического, как и всякого другого эстетического высказывания, который Кант обозначил в своей эстетической системе, как „целесообразность без цели". Незаконное обособление этого признака, как единственного, характерно, впрочем, для эстетики и поэтики футуризма[2]. Следует, однако, помнить, что исчерпывающее определение особенностей эстетического объекта и эстетического переживания, по самому существу вопроса лежит за пределами поэтики, как частной науки, и является задачей философской эстетики. Независимо от такого определения, специфические признаки эстетического объекта всегда даны нам в интуитивном художественном опыте, который относит одинаково и Пушкина, и Маяковского, и Надсона к общей категории поэтических (художественных) ценностей, и лишь в пограничных случаях эта оценка колеблется. Наша задача, при построении поэтики,—исходить из материала вполне бесспорного и, независимо от вопроса о сущности художественного переживания, изучать структуру эстетического объекта, в данном случае — произведения художественного слова.

Обособление различных телеологических устремлений, сосуществующих и вступающих во взаимодействие в так называемом „разговорном языке", возможно только в условии отвлечения от конкретной реальности исторической жизни языка. Язык практической речи, в таком обособлении, подчинен заданию как можно более прямого и точного сообщения мысли: экономия средств для намеченной цели — вот основной принцип

---

[1] Р. О. Якобсон, Новейшая русская поэзия (Прага 1920), 10.
[2] Ср. мою рецензию на книгу Р. О. Якобсона, в журнале „Начала", n⁰

такого языка. Практический язык имеет свои „приемы“: стиль деловых телеграмм, современные советские сокращения могут быть названы, как особенно показательные примеры. Родственный практическому языку — язык научный — подчиняется более специальной функции — краткого и точного выражения логической мысли. Иные законы управляют эмоциональной речью, или речью оратора, направленной на эмоциональное и волевое воздействие на слушателя, подчиненной задаче эмоционально-волевой убедительности. К этим последним группам во многих отношениях приближается речь поэтическая, подчиненная функции художественной: недаром риторика и поэтика издавна отмечали те же категории приемов словесного построения. В обычной разговорной речи все эти тенденции сосуществуют одновременно; в истории языка они борются между собой, и их сочетаниями объясняются различные факты в семантической жизни слова, в изменении синтаксических построений и т. д. Мы условно выделим научную речь и речь поэтическую, в предельном и последовательном осуществлении, чтобы на показательном примере отметить различие приемов словоупотребления и соединения слов в той и другой.

Возьмем научное суждение: „Все тела падают“. Логическое содержание этого суждения, единственно существенное для науки, не зависит от его словесного выражения. Мы можем переставить эти слова, сказать: „всякое тело падает“, „падение — общее свойство всех тел“. При этом логическое содержание остается неизменным, хотя психологическое течение мысли меняется с иной расстановкой и иным выбором слов. Мы можем перевести это суждение на любой другой язык без изменения его значения. Научная речь стремится в пределе заменить слова абстрактными математическими значками понятий; в этом смысле идея условного, алгебраического языка, как она предносилась Лейбницу, есть истинно научная идея. За отсутствием такого языка, наука охотно пользуется создать возможность дающими терминами, иностранными условную систему словопонятий, не имеющих в языке уже готовых конкретных значений и привычных, точно неформулированных ассоциаций. Она построяет понятия путем условных определений, приписывая словам то или иное, нужное ей, отвлеченное значение. В сущности научное суждение: „Все тела падают“ может быть заменено формулой: „Все S суть P“, где понятию S приданы признаки „телесности“, а P обозначает совокупность признаков, заключающихся в понятии „падения“. При этом слово играет роль безразличного средства для выражения мысли. В этом отношении научный язык аморфен; в нем нет самостоятельных законов построения речевого материала; своеобразие каждого отдельного слова и сочетания слов не ощущается в нем.

В противоположность этому язык поэзии построен по художественным принципам; его элементы эстетически организованы, имеют некоторый художественный смысл, подчиняются общему художественному заданию. Вернемся к примеру уже цитированного стихотворения Пушкина. Оно прежде всего „построено“ в фонетическом отношении: звуковой материал образует чередующиеся ряды в 9 и 8 слогов с ударениями, расположенными на четных слогах — стихи четырехстопного ямба; два стиха (9+8=17 слогов) составляют метрический период; два периода — строфу, объединенную одинаковыми концовками — рифмами. Строфа служит одновременно единицей смыслового и синтаксического членения: каждое четверостишие относительно самостоятельно по теме и заканчивается более или менее значительной синтаксической паузой (точкой). Вместе с расположением ударений мы замечаем некоторое единообразие ударных гласных („гармония гласных“) не только в концовке — рифме, но также в середине стиха: преобладает ударное „у“ („Брожу ли я вдоль улиц шумных, Вхожу ль во многолюдный храм, Сижу ль меж юношей безумных, Я предаюсь моим мечтам“). Таким образом, звуки поэтического языка не безразличны для художника: в сочетании со смыслом строфы специфический тембр гласного „у“ придает стихотворению унылость и заунывность.

Художественное упорядочение синтаксиса точно также не ограничивается самыми общими границами строфы. Отдельные строфы синтаксически связаны между собой параллелизмом начальных придаточных предложений (Брожу ли я... Гляжу ль на дуб... Ребенка ль милого ласкаю...), который в первой строфе захватывает также последующие стихи (Брожу ли я... Вхожу ль... Сижу ль...); ему соответствует такой же параллелизм главных предложений (Я предаюсь моим мечтам... Я говорю... Я мыслю... Уже я думаю...). Этим ритмико-синтаксическим параллелизмом определяется гармоническое распределение композиционных масс в стихотворении. Внутри каждого стиха единообразие синтаксического построения усиливается присутствием почти во всех стихах обязательного эпитета - прилагательного при существительных (так назыв. „украшающий эпитет“ классической поэтики); течение стихов приобретает в связи с этим более плавный и медлительный характер. И здесь наблюдается некоторый параллелизм в самом расположении слов: характерная для поэзии XVIII в. и пушкинской поры постановка прилагательного после существительного в рифме (улиц шумных, юношей безумных, дуб уединенный, младенца ль милого; ср. дар напрасный, дар случайный, судьбою тайной, Грузии печальной, берег дальной и т. д.), которая исчезла в синтаксически более свободной поэзии середины XIX в. (с точки зрения прозаической расста-

новки слов — „инверсия"). Еще менее обычна в прозе инверсия — разделение прилагательного и определяемого им слова: „младая будет жизнь играть" (ср. „полупрозрачная наляжет ночи тень..."); в таких необычных для прозы инверсиях поэты XVIII в. идут гораздо дальше Пушкина (Ломоносов: „Песчинка как в морских волнах", Державин: „Скользим мы бездны на краю", „где мерзлыми Борей крылами..."), а поэты XIX в. еще более приближаются к разговорной речи. Необычен для прозаического языка и самый выбор слов и их употребление: „младая", „вечны своды", „уединенный" (с церковно-славянской огласовкой, как рифма к „забвенный") представляют архаизмы условно-возвышенного поэтического языка (точнее „славянизмы"); „мой век забвенный" („короткая жизнь"), „ближе к милому пределу" („родной земле")— представляют условно-поэтические, традиционные перифразы. Сложнее прием метонимической перифразы вместо прямого называния предмета в таких выражениях: „мы все сойдем под вечны своды" вместо: „мы все умрем", „мне время тлеть, тебе цвести" вместо: „я скоро умру, ты же должен жить", или: „и пусть у гробового входа младая будет жизнь играть", там, где в прозе мы сказали бы: „пусть дети играют над моей могилой". Метонимический характер имеет также употребление эпитетов: они не ограничивают понятие соответствующего существительного, не сужают его, а выделяют типический видовой признак данного комплекса представлений, характеризующий более общее родовое понятие. Так: „брожу ли я вдоль улиц шумных", „вхожу ль во многолюдный храм...", „младенца ль милого ласкаю" — не означает того, что печальные мысли приходят поэту „только на шумных улицах", „только во многолюдном храме..." Напротив, в языке практическом, где каждое слово имеет точный логический смысл, такое понимание было бы обязательным; например: „когда я вхожу во многолюдный храм, мне становится грустно"—не означает в практической прозе, что то же самое случается в „храме уединенном". Выбор типического видового признака для эпитета („шумные улицы", „дуб уединенный" и т. д.), обобщенного и вместе с тем типичного для данного предмета, играет в поэтическом искусстве Пушкина особенно важную роль. Здесь он в значительной мере предопределяется принципом контраста: на „шумных улицах", во „многолюдном храме", среди „безумных юношей", поэт думает о смерти (ср. в дальнейших строфах контраст между „уединенным дубом, патриархом лесов" и быстротечностью жизни человека, между „милым младенцем" и поэтом, осужденным на смерть: „мне время тлеть, тебе цвести"). Такой же метонимический характер имеет выбор глаголов: „брожу ли я вдоль улиц...", "вхожу ль во... храм", „сижу ль меж юношей..." И здесь глагол обозначает типическое действие, а не

ограничение понятия (т. е. те же мысли преследуют поэта и при входе в храм и при выходе и т. д.).

Быть может, при обычном невнимании к особенностям поэтической речи, нам покажется, что эти приемы пушкинского стиля не имеют ничего специфического, что мы подчеркиваем здесь какое-то общее свойство человеческой речи, привычное и трудно ощутимое. Мы могли бы предложить в таком случае для сравнения какое-нибудь стихотворение Фета, например „Мелодию", где уже первый стих („Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне...") организован по совершенно иному художественному принципу: каждое последующее слово примыкает к предшествующему, как „метафора". Объяснить художественное значение этих поэтических приемов, их взаимную связь и характерную эстетическую функцию составляет задачу теоретической поэтики. В свою очередь поэтика историческая должна установить их генезис в поэтическом стиле эпохи, их отношение к предшествующим и последующим моментам в развитии поэзии.

То, что было только-что сказано о языке поэтического произведения, относится всецело к его „содержанию", т. е. к его поэтической тематике. Точнее — в поэтическом произведении его „тема" не существует отвлеченно, независимо от средств языкового выражения, а осуществляется в слове и подчиняется тем же законам художественного построения, как и поэтическое слово. На языке отвлеченных понятий мы определили бы тему первой части стихотворения Пушкина в логической формуле: „во всякой обстановке поэта неотступно преследует мысль о смерти". Именно так или сходным образом (выбор слов здесь не имеет значения) должен был бы выразиться тот, кто говорил бы с практическою целью—как можно скорее и яснее передать другому свою мысль. К этой же обедненной общей формуле по необходимости сведется все, что мы могли бы сказать об „идейном содержании" стихотворения. Однако, на самом деле, поэт развертывает перед нами ряд конкретных примеров, типичных случаев, которые только с логической точки зрения сводятся к этой общей мысли: 1. „Брожу ли я вдоль улиц... 2. Вхожу ль во многолюдный храм... 3. Сижу ль меж юношей... 4. Гляжу ль на дуб... 5. Ребенка ль милого ласкаю..." Это художественное развертывание темы происходит также по принципу метонимии (или „синекдохи") — замена рода его видом или разновидностью. При этом метонимическое развертывание основной темы придает каждой отдельной теме значение примера для более общего положения, расширяет смысл этих отдельных положений, окружает их как бы „холодком абстракции". Мы видели уже выше, что такой же расширенный метонимический смысл „типического признака" имеют в этих отдельных предложениях глаголы и эпитеты.

Соответствие тематического построения с композицией ритмических и синтаксических единиц особенно характерно, как признак художественного развертывания темы: отдельные частные темы связаны между собой смысловым параллелизмом, которому, как было сказано в начале, соответствует параллелизм языковых форм в области ритма и синтаксиса.

Этих разрозненных замечаний достаточно, чтобы показать особенности поэтического языка по сравнению практическим, его особенную художественную телеологию. В дальнейшем, воспользовавшись этим материалом, мы попробуем на примере другого стихотворения Пушкина наметить пути к разрешению более конкретных задач исторической и теоретической поэтики.

II.

Задачей общей или теоретической поэтики является систематическое изучение поэтических приемов, их сравнительное описание и классификация: теоретическая поэтика должна построить, опираясь на конкретный исторический материал, ту систему научных понятий, в которых нуждается историк поэтического искусства при разрешении встающих перед ним индивидуальных проблем. Поскольку материалом поэзии является слово, в основу систематического построения поэтики должна быть положена классификация фактов языка, которую дает нам лингвистика. Каждый из этих фактов, подчиненный художественному заданию, становится, тем самым, поэтическим приемом. Таким образом, каждой главе науки о языке должна соответствовать особая глава теоретической поэтики. В дальнейшем мы не предлагаем, однако, исчерпывающей научной классификации, поскольку в самой лингвистике до сих пор продолжаются споры о возможных группировках лингвистических дисциплин: при настоящем состоянии науки достаточно перечислить важнейшие проблемы, сюда относящиеся, примыкающие к привычным категориям проблем языковых.

1. Прежде всего, как мы уже видели, звуки языка не безразличны для поэта. Это — не пустые места в художественном произведении, не беспорядочные шумы, сопровождающие течение поэтических „образов“, а существенные средства художественной выразительности. Звуки поэтического языка упорядочены и организованы; особый выбор звуков и особое их расположение отличают поэтическую речь от прозаической. Фонетике, как отделу лингвистики, соответствует поэтическая фонетика или эвфония, как отдел поэтики. В области поэтической фонетики мы различаем, как и в соответствующем отделе лингвистики, три группы явлений.

а. С одной стороны упорядочению подвергается расположение слогов, различных по своей „силе“ (Silbengewicht): в стихах мы замечаем закономерное чередование „сильных“ и „слабых“

слогов (schwere und leichte Silben), т. е. в одних языках долгих и кратких, в других ударных и неударных. Эти количественные чередования составляют область **метрики**. В виду особой важности вопросов метрики для поэзии, эта глава поэтической фонетики выделяется иногда в самостоятельный отдел, соподчиненный другим основным отделам поэтики—стилистике, композиции и тематике; причем нередко термин „метрика" употребляется в более широком значении поэтической фонетики вообще [1].

b. С другой стороны источником художественного впечатления является качественная сторона звуков, особый выбор и расположение гласных и согласных—вопросы **словесной инструментовки**.

c. Наконец, интонационное повышение и понижение голоса, свойственное обычной разговорной речи, в языке поэтическом также подчиняется художественному упорядочению; мы говорим тогда о **мелодике** поэтического языка.

2. Вопрос о формальном (грамматическом) строении слова, о **словообразовании** и **словоизменении**, не может иметь в поэтике того значения, которое он имеет в общей лингвистике: каждая форма слова обычно дана поэту в готовом и законченном виде, и лишь в исключительных случаях дается поэтом „установка" на факты грамматического строения. К числу таких явлений относится употребление особых морфологических категорий, необычных в практической речи; напр. широкое применение составных слов—Гомеровские „составные эпитеты", англосаксонское: „flot famiheals" — „корабль пенистошейный" или употребление отвлеченных существительных вместо соответствующего прилагательного-эпитета („отвлечение эпитета"), в своей повторности характерное для поэтов французского классицизма и для современных „модернистов" („белость плеч" у Валерия Брюсова вм. „белые плечи"). Впрочем, более специальный вопрос о поэтических неологизмах в области словообразования удобнее рассматривать в связи с другими вопросами „исторической лексикологии".

3. Слова соединяются в предложения; синтаксис изучает предложение и его части, расстановку слов в предложении, соединение предложений между собой и т. д. Значение синтаксиса для поэтики (синтаксический параллелизм, инверсия и др.) было отмечено выше на примере пушкинского стихотворения. Укажем еще такие вопросы, как напр. употребление безглагольных предложений (в импрессионистической лирике Фета или Бальмонта), значение восклицательных и вопросительных предложений в эмоциональном стиле (хотя бы в эмоционально-окрашенном повествовании лирической поэмы),

---

[1] Например, в трудах Сиверса и его школы. Ср. Ed. Sievers, Rhythmisch melodische Studien (Heidelberg, 1912).

различные приемы сочинения и подчинения предложений (напр. употребление противительных союзов „а“, „но“ и логических форм подчинения у Ахматовой, в противоположность Блоку, [1] и мн. др. Итак, поэтический синтаксис рассматривает приемы художественного использования синтаксических форм.

4. Отдел лингвистики, изучающий значения слов, получил название семантики (или семасиологии). Как особый отдел поэтики, семантика рассматривает проблему значения слова в поэтической речи.

a. К семантике относится прежде всего изучение слова, как поэтической темы. Каждое слово, имеющее вещественное значение, является для художника поэтической темой, своеобразным приемом художественного воздействия, в то время, как в языке науки оно—лишь отвлеченное обозначение общего понятия. В лирике нередко целое поэтическое направление определяется по преимуществу своими словесными темами; напр. для поэтов-сентименталистов характерны такие слова, как—„грустный“, „томный“, „сумерки“, „слезы“, „печаль“, „гробовая урна“ и т. п. В недавнее время для этого отдела поэтики было предложено название „символики“ [2]; однако, называя „словесные темы“ — символами, мы вступаем в противоречие с традиционной терминологией, обозначающей словом символ особый поэтический троп.

b. К семантике относятся вопросы, связанные с изменением значения слова, в частности—с теми новыми значениями, которые слово приобретает в поэтическом языке. Ср. напр. у Лермонтова — „облаков неуловимых волокнистые *стада*“, у Блока: „снежных вихрей подъятый *молот*“, „*кубок* снежного *вина*“, „и скрипки, тая и слабея, сдаются бешеным смычкам“ и т. п. Учение о тропах (метафора, метонимия или гипербола, ирония и др.) представляет отдел поэтики, разработанный уже в античной риторике, но нуждающийся в пересмотре с точки зрения современного языкознания.

c. Рассматривая различные приемы группировки словесных тем (семантических групп), мы наблюдаем явления повторения, параллелизма, контраста, сравнения, различные приемы развертывания метафоры и т. п.

5. Наконец, язык данной эпохи представляет для говорящего как бы ряд исторических напластований, имеющих для поэта разную ценность и обладающих разной художественной действенностью. Слова устарелые (архаизмы), новообразова-

---

[1] Ср. В. Жирмунский, Валерий Брюсов и наследие Пушкина (Петербург, 1922), 100.

[2] В. Виноградов, О символике Анны Ахматовой („Литературная Мысль“ 1923, n° 1, стр. 90), а также в статье „О задачах стилистики“ („Русская Речь“, 1923, стр. 196). Термин введен в употребление женевскими лингвистами Bailly и Sechehaye. Против него интересные возражения у Ferd. de Saussure „Cours de linguistique theorique“ (Paris, 1922).

ния (неологизмы), иностранные заимствования (варваризмы), влияние местных говоров (провинциализмы), различие между языком простонародным и литературным, разговорным и условно-возвышенным—существенны для поэта и могут быть использованы, как художественный прием. В большинстве случаев нам приходится при этом иметь дело с вопросами исторической лексикологии; разумеется, однако, в распоряжении поэта могут быть и фонетические дублеты, и различные конкурирующие формы словообразования и словоизменения, и синтаксические обороты, характерные для того или иного слоя языка.

Все перечисленные выше отделы поэтики составляют вместе учение о поэтическом языке в узком смысле слова. Традиционное словоупотребление обозначает это учение названием стилистики (I). Таким образом, стилистика есть как бы поэтическая лингвистика: она рассматривает факты общей лингвистики в специальном художественном применении. Но содержание поэтики стилистикой не исчерпывается.

Всякая поэтическая речь о чем то рассказывает, и всякое высказывание расположено в известной последовательности, т. е. как то построено. В практической речи содержание высказывания заключает некоторое знание действительности, которое необходимо сообщить слушателю; построение практической речи, по возможности краткой и ясной, в художественном отношении аморфно, и определяется прежде всего принципом экономии средств для достижения указанной цели: в идеале это — прямая линия. В поэзии самый выбор темы служит художественной задаче, т. е. является поэтическим приемом: говорит ли автор о мечтательной Татьяне или выбирает своим героем Чичикова, изображает ли скучную картину провинциального быта или романические подвиги и приключения благородных разбойников, все это для поэтики—приемы художественного воздействия, которые в каждой эпохе меняются и характерны для ее поэтического стиля. С другой стороны, построение поэтического произведения также подчиняется художественному закону, становится самостоятельным средством воздействия на читателя, закономерно расчлененной художественной композицией: ее идеальный тип — кривая линия, строение которой ощущается[1]. Таким образом намечаются тематика (II) и композиция (III), как два самостоятельных отдела поэтики.

В сущности, эта двойственность уже наблюдается в области стилистики, т. е. учения о поэтическом языке. Основа тематического элемента поэзии — в словесных темах, т. е. в поэтической семантике („символике"). Композиционное задание художника, звуковое и смысловое, находит выражение в метри-

---

[1] Об этом неоднократно — В. Шкловский. См. „Поэтика", сборник статей Петербург, 1919), 113—115.

ческом и синтаксическом построении словесного материала. Но существуют такие элементы поэтического произведения, которые, осуществляясь в материале слова, не могут быть исчерпаны словесно-стилистическим анализом. Так, принцип контраста, о котором мы упомянули по поводу приемов построения словесных тем („Как ангел небесный прекрасна, как демон коварна и зла"), может определить контрастирующие характеры героев (Медора и Гюльнара — у Байрона, Зарема и Мария — у Пушкина) или контрастную последовательность в развитии сюжета (свидание Лаврецкого и Лизы в саду и приезд жены Лаврецкого; первое и последнее объяснения Онегина и Татьяны). Или принцип параллелизма, осуществляющийся в ритмическом, синтаксическом и смысловом соотношении соседних стихов („Стелется и вьется по лугам трава шелковая. Целует, милует Михайло свою женушку"), может быть развернут в романе и повести, как параллелизм картины природы и душевного настроения героя (ср. описание грозы в „Фаусте" Тургенева). Во всех таких случаях предметом рассмотрения в поэтике является более обширное художественное единство, тематическое или композиционное, обладающее, как целое, особыми свойствами, не сводимыми на свойства его элементов; напр. описание обстановки в романе, картины природы, изображение внешности героя, его характера („описательные темы"); или развитие действия, его отдельные элементы, их соединение между собой („мотивы" и „сюжет") и т. п. Для каждой группы вопросов намечается два разных подхода: с одной стороны — выбор определенных элементов (тематика), с другой стороны — их расположение в некоторой последовательности, развитие и сочетание между собой (композиция). Так, изучая приемы характеристики писателя или описания природы, мы неизбежно различаем тематическое содержание данного описания и его построение; так, в повествовательном произведении приходится говорить о его фабуле, как о совокупности отдельных тем (мотивов), и о сюжетной композиции, как о приеме построения (противопоставление, впервые отчетливо намеченное в работах В. Шкловского). С вопросами композиции тесно связано учение о поэтических жанрах — область поэтики, особенно давно привлекавшая внимание исследователей. Каждый поэтический жанр (элегия и ода, новелла и роман, лирическая поэма и героическая эпопея, комедия и трагедия) представляет прежде всего своеобразное композиционное задание, сходное с теми композиционными формами, которые мы находим в музыке (соната, симфония, песня и т. п.). Существенное отличие заключается, однако, в том, что в музыке, как искусстве беспредметном, особенности художественного жанра всецело определяются его композицией; в поэзии (или живописи), вообще — в искусствах тематических, в определение специфических особенностей жанра привходят также тематические

моменты (ср. напр. с этой стороны отличие комедии и трагедии).

Мы исходили при рассмотрении вопросов поэтики из поэтического языка, т. е. из слова, подчиненного художественной функции. Не противоречит ли этому существование в поэтике, наряду со стилистикой (учением о поэтическом языке в узком смысле слова), таких отделов, как тематика и композиция? Композиция и сюжет существуют и в других искусствах (в живописи, музыке), они существуют как будто вне всякого искусства (сюжет какого-нибудь уличного происшествия, записанного газетным хроникером). Однако, в поэзии мы имеем дело не с сюжетом и композицией „вообще“, а с особого рода тематическими и композиционными фактами — с сюжетом, воплощенным в слове, с композиционным построением словесных масс; точно также композиция музыкальная и живописная не может быть отделена от особого материала данного искусства и рассматриваться в отвлечении, как тождественная с композицией поэтической. Мы видели уже, что тематические и композиционные элементы поэзии заключены в самом материале человеческой речи и развиваются из особого, художественного употребления этих словесных фактов: „содержание“ речи, элементарные „словесные темы“ и естественная последовательность слов, их „построение“ в более сложное целое, приобретают в поэзии значение особых художественных приемов, тематических и композиционных. Мы видели также на примере пушкинского стихотворения, насколько тесно связаны в поэзии элементы стилистики („поэтического языка“) с тематикой и композицией. Так композиция лирического стихотворения развивается из художественного упорядочения фонетического материала (метрическая композиция: стих, период, строфа) и соответствующего ему синтаксического членения (напр., синтаксический параллелизм строф в стихотворении „Брожу ли я...“)[1].

Конечно, поставив с одной стороны произведение чистой лирики, с другой стороны — современный роман, сюжетный или психологический, можно легко установить, в пределах самого словесного искусства, существенные оттенки в отношении художника к своему материалу — слову. Внешним критерием более или менее глубокой обработки художественного материала и, тем самым, сравнительной зависимости или свободы художественного замысла от его осуществления в словесной стихии, служит обычно присутствие метрической композиции (стиха), т. е. упорядочение словесного материала со стороны его звуковой формы: лирическое стихотворение, в своем словесном составе, в выборе и соединении слов — как

---

[1] По этому вопросу см. В. Жирмунский, Композиция лирических стихотворений (Петербург, 1921).

со смысловой, так со звуковой стороны, насквозь подчинено заданию эстетическому. Существует также чисто-эстетическая проза, в которой композиционно-стилистические арабески, приемы словесного „сказа“, иногда—эмбриональные формы ритмического членения, вытесняют элементы сюжета, от слова независимого (в разной степени — у Гоголя, Лескова или Ремизова, Андрея Белого). Однако, именно на фоне этих примеров особенно отчетливо выделяются такие образцы современного романа (Стендаль, Толстой), в которых слово является в художественном отношении нейтральной средой или системой обозначений, сходных с словоупотреблением практической речи и вводящих нас в отвлеченное от слова движение тематических элементов. Впрочем, самая нейтрализация воздействий словесного стиля есть также результат поэтического искусства и может рассматриваться в системе поэтических приемов, рассчитанных на художественное воздействие.

Но изучением отдельных поэтических „приемов“ задачи поэтики еще не исчерпаны. В научной абстракции необходимо обособление отдельных приемов и самостоятельное их изучение. В живом единстве художественного произведения они связаны между собою неразрывно, как связаны в каждом слове его фонетические, морфологические, смысловые и синтаксические свойства. Для некоторых вопросов эти связи особенно существенны.

Так, рифма есть явление словесной инструментовки (как звуковой повтор): вместе с тем рифма служит приемом метрической композиции, определяя границы стиха и связывая стихи в метрические единицы высшего порядка — строфы; для рифмы существенно морфологическое строение слова (рифмы коренные и суффиксальные, грамматически однородные и разнородные); лексический состав рифмующих слов является характерным признаком словесного стиля. Точно также — повторение: мы определили его, как тематический факт (построение тематических групп, смысловый повтор); но повторение слова связано с повторением составляющих его звуков (звуковой повтор, как фактор инструментовки); оно нередко осуществляется в повторении одинаково построенных ритмических и синтаксических групп (ритмико-синтаксический параллелизм)— „дар[1] напрасный[2] — дар[1] случайный[2]...“ „хочу[1] быть[2] дерзким[3], хочу[1] быть[2] смелым[3]...“; оно может служить композиционной цели (напр., кольцовое обрамление повторяющимися строфами в таких стихотворениях, как у Пушкина „Черная шаль“, „Не пой, красавица...“ или у Фета „Фантазия“, „Месяц зеркальный...“).

Мы привели только наиболее показательные случаи: на самом деле, в живом единстве художественного произведения все приемы находятся в взаимодействии, подчинены единому художественному заданию. Это единство приемов поэтического

произведения мы обозначаем термином стиль. При изучении стиля художественного произведения его живое, индивидуальное единство разлагается нами в замкнутую систему поэтических приемов.

В чем заключается понятие „единства“ или „системности“ по отношению к приемам данного поэта? Мы понимаем его, как внутреннюю взаимную обусловленность всех приемов, входящих в стилевую систему. В художественном произведении мы имеем не простое сосуществование обособленных и самоценных приемов: один прием требует другого приема, ему соответствующего. Все они определяются единством художественного задания данного произведения и в этом задании получают свое место и свое оправдание.

Такое употребление термина „поэтический стиль“ вполне соответствует обычной терминологии искусств изобразительных. „Готический стиль“, „романский стиль“, „египетский стиль“ обозначают систему приемов зодчества, существующую в ту или иную эпоху, в той или иной стране. Такое понятие стиля обозначает не только фактическое сосуществование различных приемов, временное или пространственное, а внутреннюю взаимную их обусловленность, органическую или систематическую связь, существующую между отдельными приемами. Мы не говорим при этом: фактически в XIII в. во Франции такая-то форма арок соединялась с таким-то строением портала или сводов; мы утверждаем: такая-то арка *требует* соответствующей формы сводов. И как ученый палеонтолог, по нескольким костям ископаемого животного, зная их функцию в организме, восстанавливает все строение ископаемого, так исследователь художественного стиля, по строению колонны или остаткам фронтона, может в общей форме реконструировать органическое целое здания, „предсказать“ его предполагаемые формы. Такие „предсказания“, конечно, в очень общей форме, мы считаем принципиально возможными и в области поэтического стиля, если наше знание художественных приемов в их единстве, т. е. в основном художественном их задании, будет адэкватно знаниям представителей изобразительных искусств или палеонтологов. (Реконструкции потерянных поэтических произведений по немногим сохранившимся свидетельствам, напр. попытки проф. Ф. Ф. Зелинского восстановить строение трагедий Софокла, могут служить подтверждением этой мысли).

Только с введением в поэтику понятия „стиля“, система основных понятий этой науки (материал, прием, стиль) может считаться законченной. Поэтический прием не есть некоторый самодовлеющий, самоценный, как бы естественно-исторический факт: прием, как таковой, — прием ради приема, — не художественный прием, а фокус. Прием есть факт художественно-телеологический, определяемый своим заданием

в этом задании, т. е. в стилистическом единстве художественного произведения, он получает свое эстетическое оправдание.

Значение стилистического единства для определения художественного смысла тех или иных приемов подтверждается косвенным образом следующим фактом: тот же самый, с формальной точки зрения, прием нередко приобретает различный художественный смысл в зависимости от своей функции, т. е. от единства всего художественного произведения, от общей направленности всех остальных приемов. Так, в повествовательной литературе всех народов, в Ветхом Завете, в Коране, в русской былине и сказке, в старинной хронике и т. д., встречается, как простейший прием синтаксической композиции, простое сочинение (как бы нанизывание) повествовательных единиц, предложений, с помощью союза „и"; ср. отрывок старинной провансальской биографи итрубадура Жофруа Рюделя: „....И сказали о том графине, и она пришла к нему, к его ложу, и обняла его своими руками; и он узнал, что то была графиня, и вернулось к нему зрение, слух и обоняние, и мог он ее увидеть; и так он умер на руках у донны...."

Этот прием медленного, неторопливого повествования в другой стилистической среде, в лирическом стихотворении романтического, песенного типа, становится выражением нарастающего эмоционального волнения, как бы аккумуляции лирических впечатлений, все усиливающихся и бьющих в одну точку; см. у Фета:

...Еще темнее мрак жизни вседневной,
Как после яркой осенней зарницы,
И только в небе, как зов задушевный,
Сверкают звезд золотые ресницы.
И так прозрачна огней бесконечность,
И так доступна вся бездна эфира,
Что прямо смотрю я из времени в вечность
И пламя твое узнаю, солнце мира!
И неподвижно на огненных розах....
И все, что мчится по безднам эфира...

С другой стороны, в русской былине мы нередко встречаем прием повторения с наростанием, связанный с синонимической вариацией, и воспринимаем его по обыкновению, как характерное свойство плавного, замедленного, эпического рассказа. „....Разгорелось сердце богатырское, богатырское сердце молодецкое..." или „...Из-за гор было, гор высокиих, из-за лесов, лесов темныих..." и т. д. Тот же прием—повторения с подхватываниями и синонимической вариацией,—в другой стилистической среде, в романтической лирике Брюсова, подчеркивает эмоциональное волнение, смутное музыкально-лирическое воздействие поэтических строк:

Набегает сумрак вновь, } подхв.
Сумрак с отсветом багряным. }

Это ль пламя? Это ль кровь, } подхв.
Кровь, текущая по ранам?...
Ночь, как тысяча веков, } синон. вар.
Ночь, как жизнь в полях за Летой.
Гасну в запахе цветов, } синон. вар.
Сплю в воде, лучом согретой....

Понятие „стиля“ дает возможность точнее провести границу между исследованием данного произведения с точки зрения „поэтики“ и „лингвистики“. Изучение языка данного памятника, как оно установилось в историческом языкознании (язык Летописи, или Ноткера, язык Слова о полку Игореве), по своим натуралистическим методам, имеет очень мало общего с поэтикой, как мы ее понимаем. Оно описывает эстетически безразличные стороны памятника (его „грамматику“), распределяет их по определенным формальным категориям и указывает их происхождение: таким образом мы знакомимся с общими свойствами языкового материала, но не приближаемся к пониманию художественных приемов его использования и обработки, в их специфической телеологической направленности, как фактов известного стилистического единства. Применение подобных методов к поэтическому памятнику (язык Пушкина, как его описал Будде, язык Блока или Ахматовой) нисколько не меняет существа вопроса. В этом смысле изучение художественного стиля данного поэта или памятника, как особого „диалекта“, по методам исторического языкознания, предлагаемое некоторыми сторонниками „лингвистической теории“ грозило бы таким же подчинением поэтики внеположным задачам лингвистики, каким являлось до сих пор подчинение истории литературы задачам культурно-историческим [1]. Правда, поскольку историческое языкознание старого типа утрачивает главенствующее положение в самой лингвистике, и среди новых течений науки о языке обнаруживается повышенный интерес к изучению современных живых языков, многообразия речевых деятельностей, различных типов языкового сознания и т. п. (напр. среди современных французских лингвистов или в петербургской школе проф. Бодуэн-де-Куртенэ), лингвистика расширяет круг своих интересов в сторону вопросов стилистики. Однако, такая лингвистика, объемлющая стилистику, есть наука будущего.

Таким образом, задача поэтики осложняется. Необходимо не только описать и систематизировать поэтические приемы

[1] Ср. Р. Якобсон, Новейшая русская поэзия (Прага, 1920) и мою рецензию („Начала“, 1921 г., 213). По тем же причинам я считаю неудачным отождествление индивидуального поэтического стиля с „языковым сознанием“ поэта в работах В. Виноградова (ср. статью „О символике Анны Ахматовой“, „Литер. Мысль“ n⁰ 1). Термин „языковое сознание поэта“, в достаточной степени неясный, означает во всяком случае природную данность, тогда как понятие „стиля“ предполагает отбор каких то элементов этой данности по признаку телеологическому (художественной цели).

(„морфология“), но также указать их важнейшие стилевые функции в типологически наиболее существенных группах поэтических произведений.

Мы построили понятие стиля, исходя из художественного единства поэтического произведения. Путем сравнения могут быть установлены существенные особенности стиля поэта или поэтической эпохи, школы и т. д. Историческая поэтика изучает по преимуществу эту смену стилей, индивидуальных или исторических; они составляют момент единства в разрозненных историко-литературных наблюдениях.

Вместе с тем, существование такого эстетического единства для целой эпохи или литературной школы объясняет факт одновременного и независимого друг от друга появления поэтических произведений, сходных по своим приемам и в одинаковом направлении преодолевающих господствующую литературную традицию. Напр., в эпоху романтизма (или у современных символистов) одновременно возникают стихотворения, рассчитанные, по преимуществу, на звуковое, песенное, эмоционально - лирическое воздействие, с характерными внутренними рифмами, песенными повторениями и т. п., причем появление аналогичных приемов наблюдается у поэтов, вовсе между собою не связанных, в разных национальных литературах. Здесь необходимо поставить вопрос об отношении эволюции художественных фактов к другим сторонам культурно-исторической жизни.

Мы полагаем, что духовная культура каждой большой исторической эпохи, ее философские идеи, ее нравственные и правовые убеждения и навыки и т. д. образуют в данную эпоху такое же единство, как и ее художественный стиль. Изменение жизни в этих параллельных рядах различных культурных ценностей происходит одновременно. Между изменениями в области эстетики, морали, философии и религии историки культуры издавна почувствовали трудно уловимую связь, которую часто истолковывают, как зависимость одного ряда от другого, напр., изменения поэтической „формы“—от эволюции душевного „содержания“. и т п. Мы думаем, однако, что не односторонняя зависимость определяет связь этих отдельных, намеченных нами единств, а одинаковое жизненное устремление („élan vital“, по терминологии Бергсона), одна волна, которая несет с собою все указанные частные изменения в соответствующих ценностных рядах, органически связанных между собою, как различные проявления одной и той же формы культурного творчества. Это не исключает, конечно, в отдельных случаях возможности непосредственного влияния из одного ряда в другой.

Правда, в новейшее время неоднократно делались попытки обособить развитие эстетического ряда и установить его внутреннюю закономерность, не зависящую от общих культурно-исторических условий. В частности, в сборнике „Поэтика“ и

в дальнейших работах его участников (В. Шкловского, Б. Эйкенбаума и др.) была предложена схема литературного развития, в которой факты художественной эволюции объясняются процессом, происходящим в самом искусстве: старые приемы изнашиваются и перестают быть действенными, привычное уже не задевает внимания, становится автоматичным; новые приемы выдвигаются, как отклонение от канона, как бы по контрасту, чтобы вывести сознание из привычного автоматизма. Однако, эта теория не предусматривает того обстоятельства, что принцип контраста сам по себе слишком широк, чтобы определить и объяснить направление конкретного исторического процесса; между тем, новые приемы в искусстве возникают не случайно и разрозненно, как различные „опыты" отклонения от канона, а сразу объединяются в целую систему стиля, как замкнутого единства взаимно обусловленных приемов, и до некоторой степени предопределяются этим единством в самом своем возникновении. Эволюция стиля, как системы художественно-выразительных средств или приемов, тесно связана с изменением общего художественного задания, эстетических навыков и вкусов, но также — всего мироощущения эпохи. В этом смысле большие и существенные сдвиги в искусстве (напр. Ренессанс и Барокко, Классицизм и Романтизм) захватывают одновременно все искусства и связаны с общим сдвигом духовной культуры. Даже в других искусствах, более обособленных в своих технических средствах, рассматривая самостоятельное развитие эстетического ряда — напр. эволюцию орнамента от Возрождения к Барокко,—мы наблюдаем только ряд внеположных фактов, последовательную смену явлений, при которой одни художественные формы следуют во времени за другими на них непохожими: причина этой смены, обусловливающая процесс развития, остается за пределами ряда[1]. Впрочем, с чисто методологической точки зрения, условное и искусственное обособление вопросов поэтики может быть чрезвычайно плодотворно, и такие темы, как история классической комедии во Франции или лирическая поэма в эпоху Байрона или композиционная техника романа в письмах, выгодно отличаются внутренним единством и отчетливостью поставленной задачи от эклектических историко-литературных исследований старого типа.

III.

Попробуем иллюстрировать основные задачи поэтики на разборе стихотворения Пушкина. При этом мы будем исходить из сравнения приемов поэтической речи с построением

[1] См. подробнее В. Жирмунский. К вопросу о формальном методе (Предисловие к книге Оскара Вальцеля, Проблема формы в поэзии, Петербург, 1923).

языка практического и научного, и затем постараемся свести эти приемы к единству стилистического задания, воспользовавшись для сравнения разобранным выше стихотворением — „Брожу ли я...“

Для берегов отчизны дальной |
Ты покидала край чужой; ||
В час незабвенный, в час печальной |
Я долго плакал пред тобой. |||
Мои хладеющие руки |
Тебя старались удержать; ||
Томленья страшного разлуки |
Мой стон молил не прерывать. |||

Но ты от горького лобзанья
Свои уста оторвала;
Из края мрачного изгнанья
Ты в край иной меня звала.
Ты говорила: в день свиданья,
Под небом вечно голубым,
В тени олив, любви лобзанья
Мы вновь, мой друг, соединим.

Но там, увы! где неба своды
Сияют в блеске голубом,
Где под скалами дремлют воды,
Заснула ты последним сном.
Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой —
Исчез и поцелуй свиданья...
Но жду его: он за тобой!..

Стихотворение распадается на три „больших“ строфы по восемь стихов. Каждая большая строфа состоит из двух малых по четыре стиха, с обычным построением: два периода по два стиха (9 + 8 слогов) с метрическими ударениями на четных слогах связаны перекрестными рифмами. Эта основная „метрическая композиция“ стихотворения связана с необыкновенно гармоничным членением синтаксических масс: каждый стих заключает синтаксически самостоятельную группу слов (знак |); каждый период — законченное предложение (точка с запятой; знак ||); два периода синтаксически примыкают друг к другу, образуя малую строфу (более крупная синтаксическая пауза; знак ||| или точка); только две малых строфы, четвертая и пятая, заключают в себе по одному, более распространенному предложению, без синтаксического членения по периодам. Каждая большая строфа объединена по теме и противопоставлена соседней строфе (внешним признаком служит противительный союз „но“ в начале второй и третьей строфы).

Гармоничное распределение синтаксического материала наблюдается и в пределах каждого предложения — периода. Обстоятельственные слова и дополнения вынесены в большинстве случаев в первый, нечетный стих соответствующего пе-

риода; подлежащее и сказуемое поставлены во втором, четном стихе; придаточные предложения обстоятельственные стоят впереди главного. Эта почти последовательно произведенная „инверсия“ создает своеобразный параллелизм в композиционном построении стихотворения: „Для берегов отчизны дальной ты покидала...“, „в час незабвенный, в час печальной я долго плакал...“, „томленья страшного разлуки мой стон молил...“ и т. д. В начало периода выносятся слова в художественном отношении наиболее важные: так словами „для берегов отчизны дальной...“ как будто намечается тема стихотворения: перед нами возникает образ далеких берегов той страны, в которую возвращается возлюбленная поэта. Другая постоянная инверсия — постановка прилагательного после существительного, при которой оно попадает в рифму („отчизны дальной“, „край чужой“, „час незабвенный“ и т. д.); в связи с этим проводится принцип обязательности эпитета при существительном (см. выше: „Брожу ли я...“).

Присмотримся внимательнее к деталям поэтического словоупотребления. „Для берегов отчизны дальной...“ Слово „берег“ употреблено здесь в ином смысле, чем в разговорной речи (ср. „Я стою на берегу реки“). Мы не сказали бы в практическом языке „покидала для берегов...“, но „для страны“, для самой „отчизны“. В метонимическом употреблении (как „синекдоха“) слово „берег“ заменяет „страну“ (часть вместо целого). Это — поэтическая конкретизация, замена более общего, отвлеченного комплекса его конкретным признаком. Этим приемом поэт вызывает перед нами видение далеких берегов, о котором мы уже говорили. С точки зрения чисто языковой происходит обратный процесс — расширение значения слова „берег“ и вместе с тем — употребление его в более абстрактном значении.

„Отчизны дальной“. — В соединении существительного и эпитета характерно контрастное противопоставление: „родная“, т. е. „близкая“ и вместе с тем „далекая“ страна (так наз. «оксиморон»). Такой же оксиморон представляет сочетание „горькое лобзанье“. Пушкин сознательно стремился к этому контрасту: в черновой редакции мы читаем: „ чужбины дальной“, это — тавтология, гораздо менее выразительная. Другой контраст образуют сочетания „отчизны дальной“ и „край чужой“, поставленные на самом заметном месте стиха, в рифме. Эти контрасты словесных построений связаны с основным тематическим контрастом всего стихотворения: разлуки и свидания, любви и смерти. Так мы имеем ниже: „Из края мрачного изгнанья... в край иной“, „там, где неба своды сияют... заснула ты последним сном...“, „твоя краса, твои страданья исчезли в урне гробовой“.

Выражение „отчизны дальной“ представляет еще другой интерес, именно — в словарном отношении. Поэт пользуется

здесь условно-поэтическим языком поэзии „высокого стиля“. Мы сказали бы в разговорной прозе: „далекой родины“. Вместе с поэтическим облагороже́нием языка — характерное поэтическое обобщение, метонимическая „перифраза“ вместо прямого называния предмета. В практическом языке мы сказали бы более ясно и точно: „она уезжала в Италию и покидала Россию“. Поэт избегает такого прямого называния; он говорит: „для берегов отчизны дальной ты покидала край чужой“. Такие перифразы повторяются и в дальнейшем течении стихотворения: „из края мрачного изгнанья ты в край иной меня звала“, „там где неба своды..., где под скалами дремлют воды“. Вместо слов: „ты умерла“ поэт употребляет перифразу: „уснула ты последним сном“; и дальше: „твоя краса, твои страданья исчезли в урне гробовой“; особенно интересно условное метонимическое обозначение смерти - могилы — „урной“, обычное в поэзии XVIII в. и как бы застывшее в ней в неподвижную традиционную эмблему (см. стилизованное стихотворение Ленского: „пролить слезу над ранней урной...“).

„В час незабвенный, в час печальной...“ В практическом языке, подчиненном принципу экономии средств, мы сказали бы „в час незабвенный и печальный“. Повторение как бы подчеркивает эмоциональное волнение, создает эмоциональное ударение на повторяющихся словах. Первое „в час“, поставленное на метрически неударном месте стиха (нечетный слог), эмфатически выделяется необходимым смысловым ударением. Ударение подчеркивается ритмико-синтаксическим параллелизмом (два полустишия, из которых каждое заключает предлог + существительное + прилагательное). Ср. в дальнейшем „твоя краса, твои страданья“. Другие примеры синтаксических повторений: „где неба своды..., где дремлют воды“, в данном случае, однако, без отчетливого ритмического параллелизма. Чисто словесные повторения: „из края мрачного изгнанья ты в край иной...“ „исчезли в урне гробовой, исчез и поцелуй свиданья...“, „заснула ты последним сном“. Лишенные опоры в ритмическом параллелизме, эти повторения служат, по преимуществу, смысловому усилению.

„Мои хладеющие руки...“ В слове „хладеющий“ мы имеем признак условно-поэтического возвышенного языка поэтов XVIII в. — „славянизм“. Ср. в дальнейшем: „лобзанье“ вм. „поцелуй“, „уста“ вм. „губы“. Все выражение, взятое в целом, представляет опять пример метонимии. В практическом языке мы не сказали бы: „руки старались удержать“, но „я старался удержать“. Взамен более отвлеченного целого поэт пользуется одним конкретным признаком: словно руками цепляется он за платье уходящей возлюбленной, словно все дело только в том, чтобы не дать ей уйти, удержать ее здесь (особенно важно сочетание с конкретным словом „хладею-

щие“: „мои хладеющие руки... старались удержать“). При этом слово „руки“, как и слово „берега“, в таком употреблении приобретает более расширенное и отвлеченное значение. Тоже относится к словам: „мой стон молил не прерывать“ (вм. „я молил“). Отметим еще в этом стихе выражение „томленья страшного разлуки... не прерывать“. В прозе обычнее — „не прерывать томительной разлуки“. Такая замена прилагательного отвлеченным существительным очень обычна в поэзии XVIII в. особенно у французов (мы называем этот прием „отвлечением эпитета“). У Пушкина нередко встречаются отвлеченные слова, как подлежащее или прямое дополнение: „твоя краса, твои страданья исчезли“ (вм. „ты исчезла“, „ты умерла“).

„Но ты от горького лобзанья свои уста оторвала“. В этих стихах мы имеем сложное взаимоотношение различных поэтических приемов. „Оторвала уста от лобзанья“ (вм. „от уст“) — метонимия. „Оторвала“ уста — метафора (перенесение смысла, основанное на сходстве). Конкретная насыщенность вызываемого этой метафорой представления еще усиливается другой метафорой „горькое лобзанье“. Мы почти ощущаем физическую горечь этого лобзанья, несмотря на то, что такое сочетание, как „горькие мысли“, „горькие чувства“, представляет обычную метафору прозаической речи, здесь, в индивидуальном и новом сочетании, чудесно оживленную поэтом. Тем не менее Пушкин в употреблении этой метафоры не позволяет себе никакой особенно необычной и смелой новизны; он не говорит, например, как современный нам поэт-романтик: „горек мне мед твоих слов...“ (А. Блок). Самые звуки слова „оторвала“ в поэзии, где внимание обращено на звуки, вследствие чего звуки эти осмысляются, в связи с общим значением стиха приобретают необычайную выразительность. И другие метафоры этого стихотворения— простые метафоры языка, оживленные поэтом в том сочетании, в котором они поставлены: „где неба своды сияют в блеске голубом“ — „небесный свод“ — простая метафора языка, но здесь она оживает в неожиданный образ раздвинутых сияющих „сводов“ голубого неба; прибавим еще: „где под скалами дремлют воды“; этим исчерпываются немногочисленные примеры метафоры в стихотворении, нигде не отклоняющемся от так называемых „языковых метафор“.

Попробуем теперь объединить эти разрозненные замечания о поэтических приемах Пушкина, наблюдения более описательного, морфологического характера, в некотором общем художественном задании, указать их место в стилистическом единстве.

В своем стихотворении Пушкин изображает конкретную ситуацию разлуки и смерти возлюбленной, вероятно, связанную с глубоко интимным и личным переживанием, любовью

к г-же Ризнич. Однако, в самом стихотворении это интимное, индивидуальное, неповторимое человеческое переживание не находит себе выражения; поэт дает лишь общий, типический аспект переживания. Отсутствует незаменимо личное своеобразие мгновения пережитого — закреплено что-то основное и общее, неизменное и вечное.

Этому соответствует словесный стиль—обобщающий, типизующий, „метонимический". „Россия" и „Италия", как было сказано, нигде не названы: ведь это только мало существенные биографические подробности. Поэт заменяет эти точные слова метонимической перифразой: „отчизна дальняя" и т. п. Возлюбленная умерла, но и об этом не сказано прозаически точными словами: она „заснула последним сном"... и т. д. С помощью перифразы ее смерть является поэтически облагороженной. Обилие общих слов и понятий должно быть отмечено тут же: „час незабвенный", „день свиданья". Мы упомянули уже об употреблении отвлеченных слов в функции подлежащего и прямого дополнения. В связи с этим все построение речи приобретает рациональный и обобщенный характер.

Метонимический стиль и в частности метонимическая перифраза являются характерным стилистическим признаком поэзии французского классицизма. „Nommer les choses par les termes généraux", таково требование поэтики эпохи рационализма, формулированное Бюффоном. Поэт ищет типичного и общего, он избегает „mot propre", т. е. точного называния предмета: в его распоряжении — традиционные приемы благородного стиля, условной генерализации и поэтизации. Как известно, против этого боролись романтики: в Англии — Вордсворт, выступивший против условного метонимического обобщения поэзии Попа и Грея, во Франции—Виктор Гюго, Сент-Бёв и связанная с ними литературная школа. Сюда относятся так и типические примеры из французских и английских поэтов XVIII в. как „l'acier déstructeur" („губительная сталь") вм. „сабли", „l'humble artisan" („смиренный ремесленник") вм. „сапожника", „аравийская гуща" вм. „кофе", „китайские глины" (Державин: „из глин китайских драгоценных") вм. „фарфора", „крылатое племя" вм. „птиц" (ср. Тютчев „Листья": „мы легкое племя"). Скрывать в поэзии низменные предметы реального мира, пользуясь условными и изящными перифразами, было трудным мастерством, которое воспитывалось литературной традицией в пределах данного языка. Совершенно непереводимы такие перифразы: „l'animal traître et doux, des souris déstructeur" (=кошка), „le tube qu'on allonge et resserre à son choix" (=телескоп), „l'aquatique animal, sauveur de Capitole" (=гусь) и т. д. [1]).

---

[1]) Для французских примеров ср. Pellissier, Le Réalisme des romantiques и Barat, Le stile poétique et la révolution romantique (Paris, 1904).

В поэзии Пушкина метонимия и перифраза являются основным элементом стиля, как мы видели уже раньше на примере „Брожу ли я...“ В этом отношении Пушкин продолжает традицию поэтов XVIII века. Сюда относятся прежде всего простые примеры метонимического расширения значения слова по типу „берег“ вм. „море“. „Иди же к невским берегам, новорожденное творенье“, „Адриатические волны“ (вм. „море“). „и по балтическим волнам“, „все флаги в гости будут к нам“ (вм. „корабли“), „обув железом острым ноги“ (вм. „коньки“— сужение значения), „оставь же мне мои железы“ („цепи“, ср. фр. „les fers“), „свинца веселый свист“ (вм. „пули“, ср. фр. „plomb“), „и разлюбил он, наконец, и брань, и саблю, и свинец...“ и т. д.

Такое словоупотребление представляет традиционное наследие русской лирики XVIII в., до некоторой степени — и прозаического книжного языка. Сложнее и оригинальнее примеры перифразы: „пчела за данью полевой летит из кельи восковой“(„мед“, „соты“), „моя студенческая келья“, „старинный замок“ (дом Онегина), „высокой страсти не имея для звуков жизни не щадить“ („писать стихи“), „наука страсти нежной, которую воспел Назон“ („любовь“), „когда из капища наук явился он в наш сельский круг“ („из университета“); особенно важно отметить перифразы, основанные на классических и вообще литературных реминисценциях, в частности — мифологические: „на играх Вакха и Киприды“ („пиры и любовь“), „деревенские Приамы“ („старцы“), „озарена лучем Дианы“, „лобзать уста младых Армид“, „бряцать на лире“, „о ком твоя вздыхает лира“ и т. д.

Во многих случаях, особенно в „Евгении Онегине“, где перифраза и метонимия играют чрезвычайно важную роль, мы имеем ироническое подновление обветшалого приема: „Автомедоны наши бойки“ (ямщики), или особенно:—„Меж тем, как сельские циклопы перед медлительным огнем российским лечат молотком изделье легкое Европы“ (кузнецы исправляют дорожную коляску).

Условно-поэтическому языку Пушкина, его славянизмам, ощущавшимся поэтами XVIII в. как наследие „высокого стиля“, во французской поэзии XVIII в. соответствует замена грубых слов разговорной речи „благородными словами“. Обязательны: glaive вм. sabre, siège вм. chaise, pasteur вм. bouvier или porcher и т. д. И здесь, в русской поэзии, как и во французской, существует, как известно, своя традиция, вырабатывающаяся у поэтов XVIII века.

С другой стороны, нигде поэт не выражает непосредственного эмоционального волнения — взволнованными восклицаниями, лирическими вопросами, прерывистой речью. Сдержанно звучит одинокое восклицание: „увы“; только два повторения имеют эмоциональный характер, связанный со звуковым

воздействием, ритмическим параллелизмом. Характерно отсутствие словесных повторений в первом стихотворении, мы сказали бы даже намеренное избегание повторений там, где они подсказываются синтаксическим параллелизмом („Брожу... вхожу... сижу...“ и т. д.). Вообще, перед нами — не лирическая песня, рождающаяся из мгновения переживания (ср. напр. у Фета „Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне...“, „Какая ночь, как воздух чист...“ и т. д.), а скорее рассказ, заключающий объективный повествовательный элемент, „сюжет“. Поэзия XVIII в. вообще имела тенденцию к объективным лирическим жанрам: элегия Парни или Андре Шенье всегда заключает рассказ или сцену. Лирика песенного типа возникает уже в эпоху романтизма. Сюжетная лирика занимает особенно важное место в поэзии Пушкина. В этом отношении характерны не только такие стихотворения, приближающиеся к типу лирической баллады, как „Талисман“, „Ангел“, „Заклинание“, но даже произведения, обычно относимые к чистой лирике, как „Не пой, красавица...“ или „Я помню чудное мгновенье“, где повествование о прошлом играет существенную роль. Обычно, как и в данном стихотворении, переживание как бы отошло в прошлое, отстоялось (или оно обобщается, как в стихотворении: „Брожу ли я...“, возводится к вневременному, неизменному). Рассказ ведется в прошедшем времени, и только в конце последней строфы достигает мгновения настоящего. Особенно характерно в этом отношении употребление прошедшего несовершенного, обычного в эпическом рассказе („ты покидала“, „я долго плакал...“ и т. д.). Объективный элемент в стихотворении подчеркивается описательными мотивами, пластическая изобразительность описаний замедляет рассказ. Но описания, как мы уже видели, также имеют типический, обобщенный характер: лишь общие и неизменные свойства южного ландшафта подчеркиваются поэтом, не случайные особенности данного пейзажа („там, где неба своды сияют..., где... дремлют воды..., под небом вечно голубым..., в тени олив...“). Замедленность движения придают поэтическому рассказу и обязательные эпитеты. Вся композиция рассказа представляет медленное, последовательное и плавное движение, с необыкновенно гармоничным членением синтаксических групп, с характерными для рационального языка логическими противопоставлениями („но ты от горького лобзанья“, „но там, увы!...“, „но жду его...“). Основная антитеза дается, как было уже сказано, самой темой: противопоставление разлуки и свиданья, любви и смерти, тематические контрасты, которые искусно распределены по отдельным строфам и стихам.

Еще одно существенное обстоятельство—при благородстве и идеальной возвышенности стиля, язык Пушкина нигде не отклоняется от некоторой нормы простоты и точности, привычной у нас и в разговорном языке. Оттого стилистические

приемы поэта так трудно уловимы: мы невольно начинаем думать, что стихотворный язык ничем не отличается в его поэзии от языка разговорного:

... Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренне, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим...

В этом смысле особенно важно отсутствие в языке Пушкина необычных и новых метафор, на которых основывается поэтика романтическая. Боязнь необычных метафор характерна для поэтов XVIII в. во французской поэзии XVIII в. новые метафоры, не освященные в „Академическом словаре“ традиционными примерами из классического поэта, считались запрещенными. Обычные языковые метафоры, оживленные особым выбором и постановкой слов—„горькое лобзанье“, „неба своды сияют в блеске голубом“ — вот и все, что мы могли отметить в разбираемом стихотворении. Пушкин необыкновенно остро и точно ощущает вещественный смысл слов. Напомним его объяснение метафоры „язвительные лобзанья“, показавшейся необычной некоторым критикам („Бахчисарайский фонтан“): „Дело в том, что моя грузинка кусается, и это должно быть непременно известно публике“; или такие сочетания, как: „здесь русский дух, здесь Русью пахнет“, где слово „дух“ внезапно приобретает давно забытый вещественный смысл („дыханье“).

В такой поэзии вещественный, логический смысл слова играет решающую роль. Искусство поэта проявляется в выборе и соединении слов, индивидуальном, неповторимом, синтетитеском, где каждое следующее слово прибавляет нечто новое к сказанному прежде, увеличивает смысловую насыщенность речи. Мы указали уже выше на различные частности этого искусства, на тонкие контрасты, оксимороны, на употребление эпитета, которые особенно существенны. В таких сочетаниях, как: „но ты от горького лобзанья свои уста оторвала“, это искусство достигает пределов смысловой выразительности. Оно и в этом отношении совершенно противоположно „песенному“, „эмоциональному“ стилю романтической лирики, направленному прежде всего на смутное, скорее звуковое, чем смысловое, музыкально - лирическое воздействие, при сопутствующей ему затемненности элементов вещественного значения.

Мы рассмотрели стихотворение Пушкина в его отдельных приемах и общих стилистических особенностях. Сравнение его с другими стихотворениями поэта дает возможность говорить о стиле Пушкина. Сравнение с современниками и предшественниками — о стиле эпохи и о литературной традиции. В этом смысле ставится существенный вопрос об отно-

шении Пушкина к поэтической традиции XVIII в. к классицизму французскому и русскому (Парни, А. Шенье,—Батюшков). Тема о Пушкине, как завершителе русского классицизма, давно уже стоит на очереди, но требуются многочисленные предварительные работы по русскому XVIII в., которые до сих пор не сделаны. С другой стороны возникает вопрос о „наследии Пушкина“ в XIX веке. Поэты XIX в. не были учениками Пушкина; после его смерти возобладала романтическая традиция, восходящая к Жуковскому и воспитанная под немецким влиянием. В середине XIX в. романтическая поэтика обнаруживается особенно ярко в лирике Фета и поэтов его группы; на рубеже XX в. она находит естественное завершение в творчестве русских символистов: Бальмонт в этом отношении продолжает Фета, А. Блок учится у Вл. Соловьева[1]. Мы стоим, таким образом, перед самыми существенными вопросами исторической поэтики; от правильной постановки этих вопросов зависит истолкование основных явлений русской поэзии XVIII и XIX веков. Но обойтись без помощи теории поэзии при их разрешении — невозможно. Только теория поэзии может указать нам основные особенности метонимического стиля и внутреннюю связь между отдельными приемами этого стиля.

IV.

Возьмем другой пример, на этот раз — отрывок художественной прозы. Разбор приемов словесного стиля послужит подтверждением того, что в современной повести художественный замысел, разработка определенной темы, тоже осуществляется в эстетической организации словесного материала. В противоположность стихотворению Пушкина, описание ночи из рассказа Тургенева „Три встречи“ является типичным примером стиля романтического.

„... Я забрел далеко, и уже не только совершенно стемнело, но луна взошла, а ночь, как говорится, давно стала на небе, когда я достиг знакомой усадьбы. Мне пришлось идти вдоль сада... Кругом была такая тишина... Я перешел через широкую дорогу, осторожно пробрался сквозь запыленную крапиву и прислонился к низкому плетню. Неподвижно лежал передо мною небольшой сад, весь озаренный и как бы успокоенный серебристыми лучами луны, — весь благовонный и влажный. Разбитый по старинному, он состоял из одной продолговатой поляны; прямые дорожки сходились на самой ее середине в круглую клумбу, густо заросшую астрами; высокие

[1] По вопросу о смене стилей в русской поэзии XIX в. ср. В. Жирмунский, Валерий Брюсов и наследие Пушкина (Петербург, 1922) и Б. М. Эйхенбаум Мелодика стиха (Петербург, 1922), а также Проблемы поэтики Пушкина („Пушкин—Достоевский“, издание Дома Литераторов, Петербург, 1921).

липы окружали ее ровной каймой. В одном только месте прерывалась эта кайма сажени на две, и сквозь отверстия виднелась часть низенького дома с двумя, к удивлению моему, освещенными окнами. Молодые яблони кое-где возвышались над поляной; сквозь их жидкие ветви кротко синело ночное небо, лился дремотный свет луны; пред каждой яблоней лежала на белеющей траве ее слабая, пестрая тень. С одной стороны сада липы смутно зеленели, облитые неподвижным бледно-ярким светом, с другой — они стояли все черные и непрозрачные; странный, сдержанный шорох возникал по временам в их сплошной листве; они как будто звали на пропадавшие под ними дорожки, как будто манили под свою глухую сень. Все небо было испещрено звездами; таинственно струилось с вышины их голубое, мягкое мерцанье; они, казалось, с тихим вниманием глядели на далекую землю. Малые, тонкие облака, изредка налетая на луну, превращали на мгновение ее спокойное сияние в неясный но светлый туман... Все дремало. Воздух, весь теплый, весь пахучий, даже не колыхался; он только изредка дрожал, как дрожит вода, возмущенная падением ветки... Какая-то жажда чувствовалась в нем, какое-то мление... Я нагнулся через плетень: передо мной красный полевой мак поднимал из заглохшей травы свой прямой стебелек; большая, круглая капля ночной росы блестела темным блеском на дне раскрытого цветка. Все дремало, все нежилось вокруг; все как будто глядело вверх, вытянувшись, не шевелясь и выжидая... Чего ждала эта теплая, эта не заснувшая ночь?.. Звука ждала она, живого голоса ждала эта чуткая тишина; но все молчало. Соловьи давно перестали петь, а внезапное гудение мимолетного жука, легкое чмоканье мелкой рыбы в сажалке за липами на конце сада, сонливый свист встрепенувшейся птички, далекий крик в поле,—до того далекий, что ухо не могло различить, человек ли то прокричал, или зверь, или птица, — короткий быстрый топот по дороге: все эти слабые звуки, эти шелесты только усугубляли тишину... Сердце во мне томилось неизъяснимым чувством, похожим не то на ожиданье, не то на воспоминанье счастья; я не смел шевельнуться, я стоял неподвижно перед этим неподвижным садом, облитым и лунным светом и росой, и, не знаю сам почему, неотступно глядел на те два окна, тускло красневших в мягкой полутени..."

Картина ночного сада в рассказе „Три встречи", как известно, предваряет появление романтической незнакомки. Задача поэта состояла в том, чтобы создать настроение напряженного ожидания, таинственного предчувствия, сгущенную эмоциональную атмосферу. Но, помимо специальной задачи в развитии данного рассказа, эмоциональные элементы этого описания ночи сразу напоминают нам многочисленные другие тургеневские описания природы, очень близкие по своей ма-

нере[1]: во всех этих описаниях поэт подбирает какие-то постоянные или родственные по своему эмоциональному тону элементы создающие одинаковое впечатление — смягченных, затуманенных, блеклых тонов, лирической насыщенности, как бы музыкальности господствующего настроения. Передать настроение тургеневских пейзажей, объединяющее их единство эмоционального тона, могла бы, конечно, импрессионистическая критика, задача которой — возбудить в читателе настроение, сходное с тем, которое оставляет прочитанный отрывок. Поэтика, опираясь на непосредственное художественное впечатление, вскрывает те приемы, которые такое впечатление создают. Итак в разборе данного примера наш путь будет идти в обратном направлении — от стилистического единства к его отдельным элементам.

В противоположность пушкинскому стихотворению, отрывок тургеневской прозы не обнаруживает той закономерности в распределении фонетических элементов (сильных и слабых звучаний), которая определяется наличностью метрической композиции (стиха). Тем не менее мы ощущаем в этом прозаическом отрывке наличность известных ритмических воздействий, отличающих его строение от отрывка научной прозы. Это впечатление создается синтаксическим параллелизмом словесных групп, связанным с повторением начальных слов (анафорой). При этом в смысловом отношении параллельные группы, в большинстве случаев, представляют сродные или близкие по своему значению понятия, „синонимические вариации" (или — внутренние повторения), с логической точки зрения ненужные, но служащие эмоциональному усилению, нагнетанию впечатления. Такое нагнетание однородно-построенных ритмико-синтаксических групп (колен), характерное для эмоционального стиля, как бы отражает сдержанное волнение рассказчика, сообщающее описанию особую лирическую окраску. Ср.: „... небольшой сад, *весь* озаренный и как бы успокоенный серебристыми лучами луны, — *весь* благовонный и влажный ..." (анафора и параллелизм парных прилагательных эпитетов); „...они *как будто* звали на пропадавшие под ними дорожки, *как будто* манили под свою густую сень..." (синтакс. паралл. и синоним. вариация); „... воздух *весь* теплый, *весь* пахучий" (анаф. и параллелизм эпитетов-прилагат.); „... *какая-то* жажда чувствовалась во всем, *какое-то* мление" (анаф., паралл., синоним. вар.); „... *все* дремало, *все* нежилось вокруг, *все* как будто ожидало" (анаф., синт. паралл.); „... чего ждала *эта* теплая, *эта* незаснувшая ночь" (анаф., паралл. эпитет.); „... все

---

[1] Об описаниях природы у Тургенева ср. H. T. Salonen „Die Landschaft bei Turgenew" (Helsingfors, 1915), а также „Творчество Тургенева" (сборник статей, Москва, 1920).

эти слабые звуки, *эти* шелесты...“ (анаф., паралл., синоним, вар.); „...сердце во мне томилось неизъяснимым чувством похожим *не то* на ожидание, *не то* на воспоминание счастья...“ (анаф., паралл.); „...*я* не смел шевельнуться, *я* стоял неподвижно...“ (анаф., паралл., синон. вар.).

Следует особо отметить неоднократно повторяющиеся парные эпитеты-прилагательные, придающие ритмическому строению фразы своеобразное равновесие движения. Некоторые примеры приведены были выше: „весь озаренный и как бы успокоенный... весь благовонный и влажный...“ и др. Ср. также: „ее слабая, пестрая тень...“, „липы... облитые неподвижным, бледно-ярким светом...“, „все черные и непрозрачные“, „странный, сдержанный шорох...“, „голубое, мягкое мерцанье...“, „малые, тонкие облака...“, „неясный, но светлый туман...“, „большая, круглая капля...“, „короткий, быстрый топот...“ и пр.

Независимо от более строгих форм синтаксического параллелизма целый ряд соседних синтаксических групп связан повторением одинаковых слов, как бы подхватывающим и развивающим основную тему отрывка или настойчиво возвращающимся к эмоционально-значительной словесной теме: „...он только изредка дрожал, как дрожит вода...“, „...далекий крик в поле, до того далекий...“, „...я стоял неподвижно перед этим неподвижным садом...“, „чего ждала эта теплая, эта незаснувшая ночь? Звука ждала она, живого голоса ждала эта чуткая тишина“ (во втором предложении — синт. паралл. и синоним. вариация).

Отдельные предложения или сопоставленные группы предложений, внутренне-объединенные параллелизмом, повторениями и соответствующим движением интонации, резко обрываются, без прямой логической связи с последующим, лирическими многоточиями. Такие многоточия, рассеянные по всему отрывку, обозначают у Тургенева не только эмоционально-выразительную паузу, но служат также интонационным знаком, указывающим на смягчение динамических различий и резких мелодических повышений и понижений тона, на мягкий, лирический тембр голоса и т. п. Вместе с синтаксическими повторениями они создают впечатление растущего, все усиливающегося эмоционального подъема, давая на вершине отрывка эмоциональный прорыв лирического настроения в взволнованном вопросе, непосредственно выражающем эмоциональное участие рассказчика: „Чего ждала эта теплая, эта незаснувшая ночь?... Звука ждала она, живого голоса ждала эта чуткая тишина...“. Мы увидим дальше, что эта эмоциональная вершина описания и в других отношениях обозначает точку наивысшего подъема.

То же единство эмоционального тона создается у Тургенева подбором словесных тем (т. е. элементом семантическим).

По сравнению с практической прозой необычным является частое возвращение некоторых слов, образующих в описании характерные стилизующие мотивы. Таково, напр., слово „все“ („весь“), заключающее безусловное обобщение высказывания, лирическую гиперболу, характерную для романтического стиля. Когда Тургенев говорит: „все небо было испещрено звездами“ или, в особенности, с эмоциональным повторением (усилением): „воздух весь теплый, весь пахучий“, он, в сущности, не выдвигает логического, вещественного значения слова „весь“ („все небо“ в противоположность „части неба“ или „весь теплый“ в противопожность „не весь“): он пользуется этим словом, как приемом лирического усиления, повышения эмоциональной экспрессивности. Ср. особенно выразительные повторения этого слова в начале синтаксической группы: „небольшой сад, весь озаренный и как бы успокоенный..., весь благовонный и влажный...“, „все дремало, все нежилось вокруг, все как будто глядело вверх...“, а также: „липы... все черные и непрозрачные“, „но все молчало...“, „все эти слабые звуки...“ и др.

Таким же стилизующим мотивом в поэтическом языке отрывка является употребление неопределенных слов. „Какая-то жажда чувствовалась во всем, какое-то мление...“, „...как бы успокоенный серебристыми лучами луны...“, „... как будто звали..., как будто манили...“, „все как будто глядело вверх...“, „..они, казалось, с тихим вниманием глядели на далекую землю...“. Что стилизация такого рода могла казаться манерностью для эпохи, преодолевавшей романтизм и сознательно избегавшей шаблонов „романтического стиля“, можно видеть из иронического замечания Л. Толстого: „Говорят, что, смотря на красивую природу, приходят мысли о величии бога и ничтожности человека; влюбленные видят в воде образ возлюбленной, другие говорят, что горы, казалось, говорили то-то, а листочки то-то, а деревья звали туда-то. Как может придти такая мысль! Надо стараться, чтобы вбить в голову такую нелепицу. Чем больше я живу, тем более мирюсь с различными натянутостями (affectation) в жизни, в разговоре и т. д.; но — к этой натянутости, несмотря на все мои разговоры — не могу“ [1].

Впечатление чудесного, таинственного, необычайного в романтическом описании ночного сада, предваряющем, как было уже сказано, таинственное появление прекрасной незнакомки, создается другой группой стилизующих словесных тем, которые мы условно обозначаем, как „сказочный эпитет“. Ср.: „странный, сдержанный шорох“, „таинственно струилось с вышины их голубое, мягкое мерцанье“, „неясный, но светлый туман“, „сердце во мне томилось неизъяснимым чувством“,

[1] См. Б. М. Эйхенбаум, Молодой Толстой (Петербург, 1922), 35.

„не знаю сам почему, неотступно глядел на те два окна...“ Такие слова непосредственно выражают настроение рассказчика и придают, как эпитеты, особый оттенок необычайного тем впечатлениям внешнего мира и внутренним переживаниям, о которых говорит поэт [1].

Общий эмоциональный тон, характерный для тургеневского описания, создается прежде всего обильным употреблением эмоциональных прилагательных-эпитетов и глаголов. Как прием лирического вчувствования в пейзаж (Einfühlung), эмоциональный эпитет и, в частности, одушевляющая метафора играют в описании существенную роль: поэтическое одушевление явлений природы, их созвучность настроению человеческой души осуществляется именно таким путем. Ср.: „сад... как бы успокоенный“, „кротко синело ночное небо“, „дремотный свет луны“, „спокойное сиянье“, „сдержанный шорох“, „чуткая тишина“ и пр. Во многих случаях эмоциональный эпитет-метафора и, в особенности, метафорический глагол развиваются в метафорическое одушевление, очеловечение явлений природы, приписывающее внешнему миру настроения и переживания рассказчика. Однако, Тургенев лишь в редких случаях позволяет себе действительно полное отождествление фактов внешней природы с явлениями духовной жизни (метафора-миф, характерная для поэта-мистика); именно в таких местах он вводит смягчающее: „казалось“, „как будто“ и т. п. „Странный, сдержанный шорох возникал по временам, в их сплошной листве; они *как будто* звали на пропадавшие под ними дорожки, *как будто* манили под свою глухую сень...“; „(звезды) *казалось* с тихим вниманием глядели на далекую землю...“ „Все дремало, все нежилось вокруг, все *как будто* глядело вверх, вытянувшись, не шевелясь и выжидая...“ Только после такой подготовки, на эмоциональной вершине описания, Тургенев решается на полное отождествление природы с духовным существом, на очеловечение уже без reservatio mentalis: „Чего *ждала* эта теплая, эта не заснувшая ночь?.. звука *ждала* эта чуткая тишина; но все молчало...“

Рядом с эпитетами, в собственном смысле эмоциональными, стоит гораздо более обширная группа полуэмоциональных слов: слова такого рода не обозначают непосредственно душевных состояний, но их вещественное значение, относящееся к предметному миру, до некоторой степени вытесняется в данном контексте главенствующим эмоциональным признаком. Ср. те случаи, когда Тургенев говорит о „мягком мерцании звезд“,

[1] „Сказочный эпитет“ у немецких романтиков — ср. H. Petrich, Drei Kapitel vom romantischen Stil (Leipzig, 1870), 101 сл. и R. Buchmann „Helden und Mächte des romantischen Kunstmärchens“ (Leipzig, 1910), 29 сл.; у русских символистов — ср. В. Жирмунский, „Валерий Брюсов“, 22, 96.

о „мягкой полутени“ или о „слабых звуках“, о „далеком крике в ночи“ или о „тихом внимании“. Именно подбор таких эпитетов в описаниях внешнего мира предопределяет собою прежде всего эмоциональную стилизацию пейзажа, те прозрачные и нежные лирические тона, которые так характерны для Тургенева. Ясно это станет при рассмотрении соответствующих тематических элементов описания.

В тематическом отношении главенствующие элементы тургеневского пейзажа—впечатления световые, игра света и тени, блеск и сияние. В соответствии с общим эмоциональным тоном всей картины это — блеск неяркий, мягкое мерцание, сияние неясное и нежное, затуманенное, потушенное, что подчеркивается сопутствующими эмоциональными эпитетами. Пейзаж весь залит лунным светом. Ср. „...Сад *весь озаренный* и как бы успокоенный *серебристыми лучами луны*“... „сквозь жидкие ветви (молодых яблонь) *лился* дремотный *свет луны*“; „липы... *облитые* неподвижным, бледно *ярким светом*“; „спокойное *сиянье луны*“; „сад, *облитый* и *лунным светом*, и росой“; „мягкое *мерцанье*“ (звезд); „неясный, но *светлый* туман“; „большая круглая капля ночной росы *блестела* темным *блеском* на дне раскрытого цветка“; „*освещенные* окна“; „два окна, тускло *красневшие* в мягкой полутени“.

Рядом с общим впечатлением пейзажа, залитого бледным спокойным сиянием, выступают отдельные красочные пятна. И здесь характерно смягчение красочных эффектов, не только— подбором эмоциональных и полуэмоциональных эпитетов, но прежде всего — заменой обычного качественного слова, прилагательного, глагольной или причастной формой настоящего времени, имеющей оттенок неопределенной длительности (ср. „белый“ и „белеющий“, „белеет“). Напр.: „кротко *синело* ночное небо“; „на *белеющей* траве ее слабая *пестрая* тень“; „липы смутно *зеленели*“; „окна, тускло *красневшие*“, „*голубое* мягкое мерцание“ и т. п.

Звуки, характерные для ночного пейзажа, создают впечатление напряженной и значительной тишины, таинственного ожидания („Чего ждала эта тихая, эта не заснувшая ночь? Звука ждала она, живого голоса ждала эта чуткая тишина; но все молчало...“). Внезапные звуки, прерывающие молчание, беспричинные и непонятные или робкие и сдержанные, подчеркивают значительность царящего молчания и создаваемого им напряженного настроения. Ср. „странный, сдержанный шорох“, „далекий крик в поле, до того далекий...“, „внезапное гудение мимолетного жука...“, „легкое чмоканье мелкой рыбы“, „сонливый свист встрепенувшейся птички“, „короткий, быстрый топот“,—„все эти слабые звуки, эти шелесты...“

Но в тематической характеристике пейзажа участвуют у Тургенева и другие, более редкостные темы: запахи — „воз-

дух... весь пахучий", „сад... весь благовонный"; осязательные ощущения—„сад... весь благовонный и **влажный**", „воздух весь **теплый**", „**теплая** незаснувшая ночь"; даже ощущения физические, телесного самочувствия: „все **нежилось** вокруг"; „какая-то **жажда** чувствовалась во всем, какое-то **мление**..." Конечно, и в этих последних случаях главенствующий, как бы формирующий элемент—единство эмоционального тона, которому подчиняются, благодаря присутствию определенных стилизующих мотивов, все перечисленные темы.

Сравнение разобранного отрывка тургеневской прозы с другими описаниями, рассеянными в его романах и рассказах, позволило бы нам расширить эти выводы в направлении общей характеристики художественной манеры Тургенева. В описаниях, однако, эта манера настолько постоянна, что даже один характерный пример дает представление о стиле Тургенева, вскрывает те художественные принципы, которые управляют этим стилем. Сравнение с другими современниками Тургенева, его предшественниками или последователями, позволяет указать черты, присущие определенной эпохе или школе, особенности литературной традиции, но вместе с тем — индивидуальные отличия изучаемого писателя.

Возьмем, напр., сходное по теме описание ночи у Л. Н. Толстого („Семейное счастье" часть I, глава III: „Мы подошли к нему; и точно, это была такая ночь..."). Оно во многих отношениях напоминает Тургенева, к художественной манере которого Толстой приближается всего более в этом романе. Здесь встречается и лирическое „все", и романтическое „казалось", и неопределенное „куда-то, туда далеко", правда, повторяемое не так часто и, может быть, не с той же эмоциональной значительностью; встречается также два-три случая синтаксического параллелизма. Зато, отсутствует то богатство разнообразных впечатлений внешнего мира, объединенных постоянными, многочисленными стилизующими эпитетами, и, с тем вместе, синтетическое единство эмоционального насыщенного описания. Вместо того появляется отсутствовавший у Тургенева рассудочно-аналитический элемент, напр., в подробной и точной пространственной диспозиции пейзажа, с внимательной регистрацией деталей. Ср. „**Полный** месяц стоял над **домом за нами**, так что его не было видно, **половина** тени крыши, столбов и полотна террасы **наискось** *en raccourci* лежала на песчаной дорожке и газонном кружке. **Остальное** было светло... **Широкая** цветочная дорожка, по которой **с одного края косо** ложились тени георгин и подпорок, вся светлая и холодная, блестя **неровным щебнем**, уходила в тумане в **даль**... **Из-за** дерев виднелась светлая **крыша оранжереи**... Уже **несколько** оголенные кусты сирени... **Направо** в тени дома... **Наверху**, в ярком свете..." и т. п. В этом точном перечислении деталей и строгой пространственной их диспозиции—суще-

ственное отличие аналитических описаний Толстого, которые сменили в процессе литературного развития эмоционально-синтетические пейзажи Тургенева.

С другой стороны, описание ночи у Гоголя („Знаете ли вы украинскую ночь?..“), сохраняя существенные черты эмоционально-синтетического пейзажа, усугубляет некоторые его элементы. Так, лирические вопросы и восклицания поэта повторяются в трех местах, образуя как бы композиционный остов описания: „Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи!.. Божественная ночь! Очаровательная ночь!.. Божественная ночь! Очаровательная ночь!..“ Элемент эмоциональной оценки, намеченный в этих лирических восклицаниях, проходит сквозь весь отрывок в характерных оценочных эпитетах, которые приобретают особую эмоциональную выразительность, благодаря усиливающим повторениям, напр.: „А вверху все дышит; все дивно, все торжественно. А на душе и необъятно и чудно...“ или: „Еще белее, еще лучше блестят при месяце толпы хат; еще ослепительнее вырезываются из мрака низкие их стены...“ В связи с характером оценочных эпитетов стоит употребление лирической гиперболы; эмоциональное преувеличение присутствует уже в предшествующем примере в самой форме сравнительной степени; ср. также: „Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее; горит и дышит он...“ „Чудный воздух и прохладно-душен, и полон неги, и движет океан благоуханий...“ „Недвижно, вдохновенно стали леса, полные мрака, и кинули огромную тень от себя...“ Перегруженным в том же направлении подчеркнутой, преувеличенной эмоциональной выразительности является круг одушевляющих метафор, с помощью которых достигается романтическое преображение пейзажа. Ср. выше: „Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее; горит и дышит он...“ „Девственные чащи черемух и черешен пугливо протянули свои корни в ключевой холод и изредка лепечут листьями, будто сердясь и негодуя, когда прекрасный ветренник — ночной ветер, подкравшись мгновенно, целует их“. „Сыплется величественный гром украинского соловья, и чудится, что и месяц заслушался его посреди неба...“ Отчетливо выделяются эмоциональные повторения, синтаксический параллелизм, ритмизация поэтической речи, даже появляются, характерные для стихотворного языка, звуковые повторы: „чащи черемух и черешен“, „прекрасный ветренник — ночной ветер“, „лепечут листьями“ и т. п. Зато, весь тематический материал, характерный для Тургенева, материал описательный по преимуществу, как и многие эмоционально-стилизующие мотивы, отсутствует [1].

---

[1] О поэтическом стиле Гоголя ср. И. Мандельштам, О характере гоголевского стиля (Гельсингфорс, 1902) и в особенности Андрей Белый, Гоголь („Луг Зеленый“, книга статей, 1910).

При таком сравнении с различными авторами целый ряд поэтических приемов Тургенева может оказаться общей принадлежностью художественного стиля поэтов-романтиков. Разумеется, подобные обобщения стоят за пределами данного в этом очерке материала. Они должны опираться на широкое, сравнительно-историческое изучение романтического стиля, в поэзии и в прозе, в России и на Западе, в начале XIX в. и в начале XX века. Лирика Жуковского и Фета, Бальмонта и Александра Блока, проза Марлинского, Гоголя и Тургенева, а в наше время Андрея Белого, менее знакомые русскому читателю произведения Тика, Новалиса, Брентано, Гофмана, несмотря на всевозможные различия, индивидуальные, национальные, исторические, могут дать существенный материал для типологии романтического стиля. Целый ряд таких типологически значительных элементов был установлен нами на примере Тургенева: так, стремление к повышенному эмоциональному воздействию; выбор словесных тем, рассчитанный на определенное единство эмоционального тона, „настроения", главенствующего и всецело подчиняющего вещественные элементы значения; употребление некоторых стилизующих мотивов, напр. неопределенных эпитетов, лирических гипербол („все"), „сказочного" словаря; метафорическое преображение предмета описания, хотя бы в простейшей форме одушевляющей метафоры [1]); наконец, в области синтаксической композиции—широкое употребление параллелизма и повторений, в поэзии и в прозе, окрашенных эмоционально и поддерживающих вместе с лирическими вопросами и восклицаниями общую эмоционально-лирическую окраску поэтического стиля. В этом смысле типологическое противопоставление классического и романтического стиля, уже намеченное нами в других работах, могло бы придти к результатам, до некоторой степени аналогичным с новейшими течениями в области теории изобразительных искусств (напр. противопоставление стиля Ренессанса и Барокко в книге Вёльфлина „Kunsthistorische Grundbegriffe") [2].

В. Жирмунский.

---

[1] Метафора у немецких романтиков — ср. H. Petrich, Drei Kapitel vom romantischen Stil (Leipzig, 1870); у французских романтиков (Виктор Гюго)— Barat, Le stile poétique et la révolution romantique (Paris, 1904); у русских символистов — В. Жирмунский, Поэзия Александра Блока (Петербург, 1922).

[2] Попытки применения методов Вёльфлина к истории поэтического искусства обсуждает Oskar Walzel, Wechselseitige Erhellung der Künste (Berlin, 1917).

КРАТКИЙ ОТЧЕТ

о деятельности

Российского Института Истории Искусств

КРАТКИЙ ОТЧЕТ

о деятельности Российского Института Истории Искусств

I

Очерк Истории Института

Идея учреждения в России художественно-исторического института, как центра изучения искусства и живого общения с научными силами России и Запада, зародилась задолго до основания нашего Института; ее отцом учредитель Института В. П. Зубов считает М. Н. Семенова.

С 1910 г., при моральном сочувствии небольшой вначале группы русских сотоварищей и иностранных ученых, из которых нельзя не упомянуть здесь берлинского профессора Адольфа Гольдшмидта, эта идея начала получать свое осуществление; с весны этого года, при деятельной помощи Т. Г. Трапезникова, В. П. Зубов и М. Н. Семенов приступили к составлению в Берлине и Лейпциге специальной библиотеки для будущего Института — главным образом по тем отделам истории изобразительных искусств, которые были слабее представлены в других русских книжных собраниях: по западно-европейскому искусству Возрождения, Барокко и новейшего времени; тогда же были приобретены капитальные издания памятников и полные серии многих из важнейших художественно-исторических журналов; текущие периодические издания выписывались уже в первый год в числе до 60 названий; было положено основание собранию фотографий и диапозитивов. Труд по первоначальной организации библиотеки в Петербурге разделили с В. П. Зубовым и М. Н. Семеновым Е. Г. Пенгу, первый библиотекарь Института, и В. А. Чудовский.

Начатые одновременно с этим хлопоты по утверждению Устава Института долгое время не могли увенчаться успехом, несмотря на то, что Институт основывался и должен был дальше поддерживаться всецело на средства учредителя. Ни в Министерстве Народного Просвещения, ни в Министерстве Двора, в ведении которого находилось тогда большинство художественных и художественно-научных учреждений, идея основания русского художественно-исторического института не встретила в то время сочувствия; и лишь в начале 1912 г. было получено от С.-Петербургского Градоначальства, в порядке регистрации, разрешение на открытие библиотеки под названием „Институт Истории Искусств“, как значится в тексте этого разрешения.

2/15 марта 1912 г. состоялось торжество открытия Института, при участии многочисленных представителей научного и художественно-литературного мира. Ко дню открытия Института вышло печатное оповещение на русском и немецком языках, в котором были вкратце очерчены задачи и направление деятельности Института. Факт открытия в Петербурге первого русского художественно-исторического Института, имевшего и на Западе лишь очень немногочисленных собратий, из которых, по намечавшейся тогда программе, ближе всего стоял к нему Немецкий Художественно-Исторический Институт во Флоренции, был сочувственно отмечен в многочисленных статьях и заметках в специальной и общей русской и иностранной прессе.

Первые месяцы деятельности Института были посвящены, главным образом, дальнейшему развитию и организации его библиотечных и научно-вспомогательных собраний и сношениям научно-информационного характера с русскими и иностранными учреждениями и отдельными учеными; Библиотека Института была открыта для бесплатного пользования занимающихся историей искусств; иногородним и иностранным учреждениям и отдельным ученым выдавались письменные справки по тем или иным интересовавшим их специальным вопросам; для них изготовлялись фотографии с находящихся в России памятников искусства; приезжавшим в Петроград коллегам, из которых почти все посещали Институт, облегчался доступ к частным и дворцовым художественным собраниям и т. д.

Уже в первый год жизни Института созрело убеждение в необходимости расширения его деятельности; вышеупомянутое оповещение предусматривало, что „к занятиям в Институте будут допускаться только лица, уже подготовленные к изучению истории искусства". Между тем, опыт первого же года в достаточной мере показал, что,—при всей широте интереса к вопросам искусства в русском образованном обществе—интереса, особенно усилившегося начиная с последних лет прошлого столетия, о чем свидетельствует хотя бы немыслимый ранее успех художественных и художественно-научных журналов, в особенности успех „Старых Годов",—научной подготовкой, необходимой для самостоятельной работы в области истории и теории искусства, обладало в России лишь самое ограниченное число специалистов, и что у большинства интересующихся этими вопросами отсутствовали даже общие систематические сведения о главнейших фактах художественного развития, при преобладании более или менее случайного интереса к тем или иным „модным" течениям, эпохам или отдельным художественным личностям.

Это убеждение привело к мысли о введении в программу Института помимо отдельных лекций, докладов и сообщений, которые предусматривались уже с самого начала, систематических курсов педагогического характера.

К началу 1913 г. от Попечителя С.-Петербургского Учебного Округа было получено разрешение на открытие „Курсов в помещении Института Истории Искусств" [1], как они долго продолжали оффициально именоваться.

24 января (6 февраля по новому стилю) 1913 г. курсы открылись вступительной лекцией В. П. Зубова на тему „О методах истории искусства". Кроме В. П. Зубова, в этом первом весеннем семестре 1913 г. читали: Н. Н. Врангель и И. В. Деларов—первый прочел курс по истории искусства XVIII и XIX вв. в России, второй начал прерванный его кончиной курс по истории нидерландской живописи, законченный В. П. Зубовым; О. Ф. Вальдгауер читал в том же семестре курс по истории античной пластики; В. Т. Георгиевский—историю русской иконописи, В. Я. Курбатов—классицистиче-

---

[1] В 1913—14 учебном году состояло слушателей—214; в 1914—15 г.—41; в 1915—16 г.—191; в 1916—17 г.—95; в 1917—18 г.—534; в 1918—19 г.—413; в 1919—20 г.—927 (студентов 376, слушателей—551, из них на Факультете Истории Изобразительных Искусств—студентов 280, слушателей 380; на Факультете Истории Музыки—студентов 20, слушателей 71; на Факультете Истории Театра—студентов 32, слушателей 44, и на Факультете Истории Словесных Искусств—студентов 40, слушателей 54); в 1921—22 г., когда существовали лишь курсы для подготовки на должность Научного Сотрудника Института—210 (по Разряду Истории Изобразительных Искусств—113, по Разряду Истории Музыки —26, по Разряду Истории Театра—14, по Разряду Истории Словесных Искусств—57); в 1922—23 г., когда открылись Курсы для подготовки специалистов, поступило 126 слушателей (по Разряду Истории Изобразительных Искусств—44, по Разряду Истории Музыки—12, по Разряду Истории Театра—18, по Разряду Истории Словесных Искусств—52), сверх того по Разряду Истории Изобразительных Искусств состояло 41 лицо приема предыдущих лет.

скую архитектуру в Западной Европе и в России; Э. К. Липгарт—историю итальянской живописи в эпоху Возрождения; Луи Рео, тогдашний директор Institut Français в Петербурге, курс „Художественные сношения России и Франции в XVIII в."; наконец С. М. Волконским был прочитан цикл лекций на тему: „Человек как материал пластического искусства". Курсы Э. К. Липгарта и Луи Рео читались на французском, а курс О. Ф. Вальдгауера на немецком языках, что не только указывает на высокий общеобразовательный уровень тогдашней петербургской аудитории, но и подчеркивает—невольно, быть может, международный характер научного общения, как и научного исследования. Успех этой первой сессии институтских курсов превзошел все ожидания: когда была объявлена запись на курсы, то число желавших попасть в слушатели Института оказалось так велико, что Директору Института пришлось волей-неволей — т. к. всего одна аудитория была оборудована тогда для чтения лекций—ограничить доступ на курсы. Лекции проходили с большим подъемом, многие из них (как например все лекции Н. Н. Врангеля) при переполненной аудитории. Платы со слушателей никакой не взималось.

Одновременно шла работа по развитию и каталогизации институтских собраний и по укреплению связей с русскими и иностранными научными кругами; между прочим в сентябре того же 1913 г. Институт принимал в стенах своих членов многолюдного международного Конгресса Музейных Деятелей.

Осенним семестром того же года было положено основание правильной академической жизни Института; в число его преподавателей вступили новые силы: Д. В. Айналов, В. А. Головань, А. А. Трубников и Д. А. Шмидт. В этом учебном году была введена небольшая плата со слушателей—единственно с целью некоторого урегулирования числа желавших попасть на курсы; но и эта плата полностью была обращена в пользу „Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины", а все расходы по содержанию Института и по оплате труда лекторов продолжал нести—до 1918 г. — учредитель Института. Число желавших попасть на курсы тем не менее и в этом году значительно превысило вместимость аудитории.

В начале 1914 г. в число Членов Института вступил В. Н. Ракинт, обширные знания и организационный талант которого, самоотверженно приносившиеся им любимому делу развития деятельности Института, сыграли в жизни последнего совершенно исключительную роль.

Рамки этого отчета заставляют в дальнейшем ограничиться изложением лишь наиболее выдающихся фактов из жизни Института.

Преподавательская деятельность, прерванная взрывом мировой войны и вызванной ею принудительной или добровольной мобилизацией на военный и военно-санитарный фронт части Членов Института—начиная с его Директора,—его служащих и слушателей, не только возобновилась в следующем 1915 г., но в этом году, с осеннего семестра, было заложено первое основание для будущего Факультета (а потом Разряда) Истории Музыки—введением в программу Института, обнимавшую до тех пор исключительно предметы истории изобразительных искусств, систематических курсов по истории музыки; первым преподавателем по этой специальности явился Н. А. фан Гильзе фан дер Пальс, читавший в этом году „Общее введение в историю музыки"; со следующего года в число преподавателей истории музыки вступил и Е. М. Браудо.

К этому времени научно-преподавательская деятельность Института настолько уже оформилась, и он успел снискать себе настолько прочные симпатии среди широких кругов лиц, стремившихся получить или пополнить свое художественно-историческое образование, что дальнейшее безуставное существование „Курсов в помещении Института" стало явным анахронизмом. Летом 1916 г. была образована Институтом Комиссия, которая вскоре выработала проект Устава. На этот раз в либеральном, относительно, Министерстве гр. Игнатьева проект встретил благоприятный прием, и 28 августа того же года был утвержден с небольшими сравни-

тельно изменениями Устав Института, как частного специального высшего учебного заведения для лиц обоего пола, с трехлетним курсом преподавания; в одном пункте Министерство пошло дальше, чем институтский проект: преподаватели Института, читающие специальные курсы по основным предметам учебного плана, были переименованы в окончательной редакции Устава в профессоров, первый состав которых был вслед за тем утвержден, сообразно с первоначальным числом кафедр, в числе восьми лиц при одной вакансии, а именно: Д. В. Айналова, О. Ф. Вальдгауера, В. Т. Георгиевского, Н. А. фан Гильзе фан дер Пальса, В. П. Зубова, В. Я. Курбатова, В. Н. Ракинта и Д. А. Шмидта. Девятая свободная вакансия была вскоре замещена, по избранию Совета Института, В. А. Голованем; чтение же специальных и необязательных курсов поручалось, по Уставу, равным образом избираемым Советом преподавателям; Устав предоставлял Институту широкую возможность развития научно-исследовательской и научно-информационной деятельности, и лишь в силу скорее административно-ведомственных соображений (нахождения научных учреждений и высших учебных заведений в разных Отделениях Департамента Народного Просвещения), чем временного преобладания педагогической деятельности Института над исследовательской, проектировавшееся наименование Института „Научное Учреждение и Высшее Учебное Заведение“ было изменено в Уставе на наименование „Высшее Учебное Заведение“; для руководства и объединения научной деятельности Института была создана Уставом выборная должность Ученого Секретаря (являвшегося вместе с тем Заместителем Директора), на которую и был избран В. Н. Ракинт; одним из нововведений Устава 1916 г. явилось также предоставление Совету права избрания пожизненных Почетных Членов „из числа лиц, оказавших особые услуги делу изучения истории искусств или Институту“. Первыми Почетными Членами Института были основатели Института М. Н. Семенов, Т. Г. Трапезников и принявший близкое участие в дальнейшей работе Института М. И. Ростовцев. Естественным следствием утверждения Устава 1916 г. были признание затем Института Государственным Высшим Учебным Заведением и принятие его содержания на счет Казны.

События следующего 1917 г. грозили, казалось бы, серьезнейшими потрясениями, если не полной остановкой работы, молодому, еще не окрепшему учреждению, опиравшемуся исключительно на общественное сочувствие и на преданность делу его сочленов, из которых многие, в том числе большинство профессоров и преподавателей, несли свой нелегкий труд безвозмездно. Но Институт пережил благополучно первый февральский шторм—лекции и занятия шли в те дни, когда на Исаакиевской площади и на прилегающих улицах еще продолжалась довольно оживленная ружейная и пулеметная стрельба; занятия шли при очень пониженной, естественно, фреквенции, но они все-таки шли; пережил Институт и октябрьский переворот.

Из эпохи временного правительства, помимо продолжения педагогической деятельности и прочей текущей работы, следует отметить созыв Институтом в марте 1917 г. „Совещания Деятелей Искусства“ под председательством С. Ф. Ольденбурга по чрезвычайно жгучему тогда вопросу о наиболее целесообразных формах организации, при изменившихся в корне условиях, охраны памятников искусства и управления художественными и художественно-научными учреждениями. Совещание, в котором приняло участие до семидесяти виднейших представителей научного и художественного Петербурга, высказалось подавляющим большинством голосов за необходимость создания, „в видах... поддержания и развития художественной культуры в России и объединения художественной жизни страны“, самостоятельного ведомства искусств; к постановлению Совещания присоединилось письменно или через своих делегатов значительное число московских и провинциальных учреждений и отдельных деятелей. Для детальной разработки относящихся сюда вопросов совещанием была выделена обширная Комиссия под председательством

М. И. Ростовцева. Эта Комиссия, привлекшая многих других специалистов, выполнила в течение весны и лета 1917 г. большую и сложную работу, результатом которой явился ряд вполне готовых для печати интересных и содержательных докладов, хранящихся до сих пор в архиве Института [1]. Особенно продуктивной была деятельность Подкомиссии по охране памятников и музейному делу; значительный интерес представило бы и теперь опубликование трудов этой Подкомиссии, в которой кроме Председателя ее М. И. Ростовцева, разработавшего две крупных темы: „О раскопках и охране памятников, добытых путем раскопок" и „О конструкции центрального археологического музея", приняли деятельное участие Ф. Г. Беренштам, П. П. Вейнер, Э. О. Визель, Е. Ф. Корш, приславший из Москвы свой доклад об организации Исторического Музея, А. А. Миллер, Н. М. Моги-

---

[1] Приводим здесь список этих трудов.

I. Охрана памятников: 1) Д. А. Шмидт, Западно-европейское законодательство по охране памятников и музейному делу. 2) А. М. Тальгрен, Постановка дела охраны памятников в Северной Европе. 3) А. А. Миллер, Законодательные меры по охране памятников в России с Петра В. до нашего времени. 4) П. П. Вейнер, Охрана, регистрация и изучение архитектурных, преимущественно светских памятников. 5) К. К. Романов, Об охране церковных архитектурных памятников. 6) П. П. Вейнер и С. Р. Эрнст, О роли государства относительно дворцовых и частновладельческих художественных сокровищ. 7) К. К. Романов и Н. Н. Пунин, Отношение государства к церковным хранилищам. 8) В. Н. Ракинт, Археологический и художественный инвентарь, генеральный каталог и археологическая карта.

II. Музейное дело: 1) Н. М. Могилянский, Об управлении большим центральным музеем. 2) А. А. Миллер, Дирекция Национальных Музеев. 3) М. И. Ростовцев, Конструкция центрального археологического музея. 4) Д. А. Шмидт (с добавлениями И. И. Жарновского), Эрмитаж. 5) С. Н. Тройницкий, О месте Эрмитажа в группе государственных музеев. 6) И. И. Жарновский, Музей нового искусства. 7) П. И. Нерадовский, Художественный отдел Русского Музея в Петрограде. 8) Н. М. Могилянский, Центральный этнографический музей. 9) А. А. Миллер, Историко-бытовой отдел Русского Музея в Петрограде. 10) Э. О. Визель, Музеи Академии Художеств. 11) В. Я. Чемберс, Музей бар. Штиглица в Петрограде. 12) К. К. Романов, Оружейная палата в Москве. 13) Н. М. Могилянский, Областной или местный музей, как тип культурного учреждения. 14) О. Ф. Вальдгауер, Археологические музеи в России. 15) Ф. Г. Беренштам, Художественные, художественно-исторические и кустарные провинциальные музеи. 16) В. Т. Георгиевский, Церковно-археологические музеи.

III. Раскопки: 1) М. И. Ростовцев, Раскопки и охрана памятников, добытых путем раскопок (с замечаниями А. А. Миллера, Н. М. Могилянского, К. К. Романова и Б. В. Фармаковского).

IV. Археологическое и художественно-историческое образование: 1) А. А. Брок, Эстетическое воспитание в средней и низшей школе и художественная культура в школе. 2) С. А. Жебелев, О. Ф. Вальдгауер и др. (опрос), Желательная постановка преподавания истории искусства и археологии в русских университетах. 3) В. Я. Курбатов, О преподавании истории искусства в высших технических учебных заведениях. 4) О. Ф. Вальдгауер и Н. Л. Окунев, Об археологическом образовании в России и заграницей и в частности об археологических институтах. 5) В. Н. Ракинт, Художественно-исторические институты, как научные и образовательные учреждения. 6) В. П. Зубов и Д. А. Шмидт, Русские художественно-исторические институты заграницей. 7) В. Н. Ракинт и О. Ф. Вальдгауер, Показательные музеи (художественно-исторические и археологические). 8) П. Н. Столпянский и П. Н. Шеффер, Организация русской художественной и археологической библиографии.

лянский, П. И. Нерадовский, К. К. Романов, финский ученый А. М. Тальгрен, приславший свой доклад о скандинавских и финляндских музеях по почте, С. Н. Тройницкий, Б. В. Фармаковский, В. Я. Чемберс и многие другие. Специальная Подкомиссия работала по вопросам археологического и художественно-исторического образования, т. е. в области наиболее близкой Институту. От Комиссара над бывш. Министерством Двора Головина было получено разрешение на печатание Трудов Комиссии на государственный счет, но сначала перемена строя, а затем все возраставшие типографские затруднения сделали осуществление этого надолго невозможным. Однако, труды членов этой Комиссии не пропали даром, и авторы вышеупомянутых докладов могут видеть теперь многие свои идеи воплощающимися в жизнь силою самой жизни.

С весной следующего 1918 г. связано для лиц, близких к Институту, одно из самых их отрадных воспоминаний: в мае этого года, по инициативе некоторых Членов Института, был сделан первый опыт устройства при Институте краткосрочных каникулярных курсов специально для преподавателей средней школы, с целью подготовки их к разбору памятников искусства в классе и к художественно-историческим экскурсиям с учениками; опыт этот оказался чрезвычайно удачным: он дал высоко квалифицированную, чуткую и внимательную аудиторию; из этой же аудитории каникулярных курсов вышел не один десяток лучших студентов Института и впоследствии научных сотрудников как Института, так и других родственных ему по задачам учреждений. Успеху этих весенних курсов в значительной мере способствовал блестящий цикл 6 лекций по античному искусству на Юге России, прочитанных М. И. Ростовцевым, который был одновременно и Председателем Комиссии по устройству этих курсов.

Опыт устройства подобных курсов для преподавателей не был чем-то изолированным и случайным: он прямо опирался на давнюю уже потребность расширения сферы эстетического воспитания в средней школе; в частности еще летом 1916 г. в нашем Институте работала, под председательством В. П. Зубова, соответственная Комиссия, в которую входили наиболее передовые директора гимназий Петербургского Учебного Округа, а из состава Членов Института были приглашены О. Ф. Вальдгауер, В. Я. Курбатов и В. Н. Ракинт.

Так как далеко не все желавшие могли попасть на первую весеннюю сессию каникулярных курсов, они были повторены в сентябре того же года по несколько измененной программе. Применительно к курсам была устроена выставка цветных репродукций с картин нидерландской, немецкой и итальянской школ (с объяснительными лекциями).—Каникулярные курсы для преподавателей послужили толчком как для учреждения состоявшего при Институте, но автономного в своем строе и деятельности Художественно-Педагогического Общества, так и к введению в план преподавания Института с 1919 г. особого Художественно-Педагогического Отдела, где главное место занимала методика художественного воспитания на различных ступенях школы. Общество это, проработавшее до 1921 г., затем фактически прекратило свою деятельность, так как занимавшим его вопросам посвятил себя в значительной мере вновь образованный Экскурсионный Институт.

С 1919 г. начинается период чрезвычайно быстрого роста Института, не всегда, конечно, безболезненного, как это обычно бывает в явлениях роста молодых организмов.

Увеличение числа профессур Института по предметам истории изобразительных искусств с 9 до 15, произведенное еще ранее, в соответствии с увеличением числа кафедр, постановлениями Совета Института, утвержденными в установленном порядке, повлекло за собой необходимость общих перевыборов всего профессорского состава Института. Необходимость эта диктовалась, главным образом, тем соображением, что первоначальный состав институтских профессоров был по существу назначенным, и поэтому при доизбрании на 6 вакансий новых профессоров эти послед-

ние имели бы за собой санкцию избрания, отсутствующую у первых. Весной этого года была составлена обширная избирательная коллегия под председательством С. Ф. Ольденбурга, в которую на ряду с профессорами, преподавателями, Почетными Членами Института и представителями от студентов вошли делегаты от всех крупнейших научных и научно-художественных учреждений Петербурга, имеющих отношение к преподаваемым в Институте дисциплинам: от двух из трех отделений Российской Академии Наук, от гуманитарных факультетов Университета, от Российской Археологической Комиссии, тогда еще не преобразованной в Российскую Академию Истории Материальной Культуры, от Государственного Эрмитажа, Русского Музея, Археологического Института и Российского Археологического Общества, наконец ряд персонально приглашенных выдающихся деятелей в области истории искусства. Выборы не только расширили, но и несколько изменили состав профессоров Института, в число которых вступило 8 новых членов: В. В. Струве, Б. В. Фармаковский, С. Г. Елисеев, И. А. Орбели, Н. Э. Радлов, И. И. Лапшин, И. И. Жарновский и Л. А. Мацулевич.

Расширенный Совет Института, выделивший из своего состава для решения и направления текущих и неотложных дел Правление в числе 5 лиц: Ректора В. П. Зубова, Проректора Н. Э. Радлова, Ученого Секретаря В. Н. Ракинта, Секретаря Совета В. В. Струве и Члена Правления А. А. Брока, занялся прежде всего пересмотром учебного плана на четырехлетие и организацией Отделения (впоследствии Факультета) Истории Музыки. Созванная осенью этого года выборная коллегия, в которую вошли, кроме Членов Совета Института, представители от музыкально-научных учреждений и персонально приглашенные специалисты по истории и теории музыки, избрала основной состав Отделения в числе 9 его профессоров: А. В. Оссовского, С. К. Булича — будущего первого Декана Факультета, В. Г. Каратыгина, С. М. Ляпунова, А. В. Преображенского, Б. В. Асафьева, В. И. Коваленкова, И. И. Лапшина и М. О. Штейнберга; заседания коллегии, председательство в которой принял на себя А. К. Глазунов, происходили уже во втором здании Института на Галерной (б. особняк Паскевича), незадолго до того предоставленном Институту постановлением Президиума Петросовета. 19 февраля 1920 г. новый Факультет, являющийся первым учреждением этого рода в России, открыл свою деятельность.

Несколькими днями позже открытия Факультета Истории Музыки, Институту были предоставлены постановлением Коллегии Наркомпроса от 27 февраля новые широкие возможности признанием за ним российского значения, что выразилось в соответственном переименовании его и предоставлении ему права открытия иногородних и заграничных отделений. Последнее право отвечало давнишней любимой мечте Института, которая, мы верим, когда-нибудь и сбудется, об учреждении русскими научными силами художественно-исторических исследовательских пунктов в Италии, прежде всего в Риме с его совершенно исключительным значением для мировой истории искусства.

Идея основания Римского Отделения Института остается, к сожалению, для нас все еще прекрасной мечтою; за то в 1920 же году, с лета его, начало функционировать исследовательское Отделение Института в Новгороде, где еще летом 1918 г. были начаты силами Института успешные работы по копированию и изучению древних стенных росписей, которые затем продолжались в 1920, 1921 и 1922 годах. Подобные же работы в 1919 г. исполнялись во Владимире на Клязьме, а в 1922 г. — в Ферапонтовом монастыре.

Эти копии, выполнявшиеся большей частью в натуральную величину, со все большим приближением к технике и материалу оригиналов, уже теперь составляют внушительное собрание, часть которого была выставлена: на отчетных выставках в 1920 и 1923 гг. в здании Института в Петербурге, осенью 1921 г. в Новгороде и наконец на устроенной летом 1923 г. архитектурной выставке в помещении Музея Города в Анич-

ковском дворце; для создания и усовершенствования кадра новых специалистов по копированию древних памятников из числа лиц, обладающих необходимой для подобного рода работ археологической и художественно-исторической подготовкой, при Институте существует Художественно-Копировальная Мастерская, руководимая Л. А. Дурново и Н. И. Толмачевской, которым, вместе с А. А. Львовой, принадлежит главная доля всех вышеупомянутых копий с древне-русских фресок.

Летом 1920 г. по соглашению с Отделом Охраны Памятников Искусства и Старины и Российскою Академиею Истории Материальной Культуры было приступлено к сложной работе по детальным обмерам и архитектурному исследованию одного из интереснейших памятников древнего новгородского зодчества—церкви Параскевы Пятницы. Чертежи обмеров, а также фотографии и зарисовки деталей были частью выставлены на трех последних из вышеупомянутых выставок. Работы эти производились, главным образом, самоотверженными усилиями молодых архитекторов: З. И. Крыловой и М. И. Тороповой, к которым с лета 1921 г. присоединилась О. И. Руднева, под общим руководством арх.-художника В. Н. Талепоровского. Научные задания Отделения определялись с 1920 г. Конференцией Института по представлениям Л. А. Мацулевича, принявшего в части исследовательских работ деятельное личное участие; много помогал с самого начала работ, своими советами и указаниями, также и Н. П. Сычев; Институт не может также с благодарностью не упомянуть о всесторонней поддержке, оказанной Новгородскому Отделению местным Отделом Охраны Памятников во главе с Н. Г. Порфиридовым.

Параллельно с работами Новгородского Отделения Института производилась, хотя и в более скромных размерах, начавшаяся в 1920 г. аналогичная работа в Петербурге и его окрестностях — сообразно характеру преобладающего здесь художественного материала, над памятниками архитектуры, скульптуры и живописи XVIII и первой половины XIX веков.

В настоящее время все производимые и проектируемые Институтом исследовательские работы в этом направлении сосредоточиваются в учрежденном при Институте Комитете по Изучению Художественных Памятников Петербурга и окрестностей, Председателем которого состоит архитектор Л. А. Ильин.

Возвращаясь к изложению крупнейших фактов общеинститутской жизни, на первом месте следует поставить учреждение в том же 1920 г., наиболее богатом в смысле организационной работы, двух новых Факультетов Института: Факультета Истории Театра и Факультета Истории Словесных Искусств. Не из стремления к грюндерству во что бы то ни стало возникли эти два новых научно-педагогических учреждения, а из ясно осознанного в широких кругах научных работников, стоявших еще вне Института, единства морфологического или формального метода, применимого в равной мере и к изучению форм словесного творчества и сценического воплощения, и к исследованию форм музыкальных и пластических; опыт основания в России подобных институтов отвечал потребности, шедшей со стороны начинающих работников и учащейся молодежи. К лету 1920 г. конституировался сначала Факультет Истории Театра, первоначальный состав которого в числе 8 профессоров: Д. К. Петрова, Я. Н. Блоха, С. К. Боянуса, В. В. Гиппиуса, А. Я. Левинсона, В. Н. Перетца, С. Э. Радлова и В. Н. Соловьева, был замещен на основании выборной процедуры, аналогичной порядку избрания профессоров Факультета Истории Музыки; первым Деканом Факультета был избран Д. К. Петров; в течение каникулярного времени членами Факультета был прочитан ряд просветительных внекурсовых лекций, а 18 октября того же года первой лекцией по курсу Д. К. Петрова открылась правильная деятельность Факультета.

Всего несколькими днями позже начались, под председательством В. П. Зубова и Д. К. Петрова, заседания выборной коллегии по избранию профессорского состава последнего, четвертого Факультета Института— Факультета Истории Словесных Искусств, как бы четвертого угла институт

ского здания,—избраны были на 15 профессур Факультета: Ф. Ф. Зелинский, Б. В. Казанский, Г. Л. Лозинский, В. М. Жирмунский, А. А. Гвоздев, перешедший потом на вакантную кафедру Факультета Истории Театра, М. А. Жирмунский, М. М. Рындин, Б. М. Эйхенбаум, М. Л. Лозинский, В. А. Чудовский, И. Ю. Крачковский, В. М. Алексеев, В. Б. Шкловский, Н. С. Гумилев и Б. М. Энгельгардт; Деканом Факультета был избран В. М. Жирмунский, ныне Председатель Разряда Истории Словесных Искусств. 28 ноября 1920 г. Факультет открылся публичным заседанием с речью Декана „О задачах нового Факультета" и научными докладами его членов. Младший по возрасту из Факультетов Института развил в короткое время своего существования чрезвычайно живую и плодотворную научно-педагогическую деятельность. Рука об руку с ним работало основанное по инициативе его членов в мае 1921 г. „Общество Изучения Художественной Словесности при Российском Институте Истории Искусств". Обществом устроено до настоящего времени 38 открытых заседаний с докладами на темы по русской поэтике.

7 сентября того же 1921 г. Институт получил свой, второй после игнатьевского, Устав, утвержденный Государственным Художественным Комитетом. Наиболее существенным нововведением этого Устава явилось преобразование Института из Высшего Учебного Заведения в Ученое Учреждение, „ставящее своей задачей развитие науки истории искусств путем исследовательской работы" (§ 1 Устава); четыре Факультета Института переименованы в соответственные Разряды; § 4-м Устава санкционировано право Института на открытие иногородних и заграничных Отделений и на учреждение должностей Ученых Корреспондентов в России и заграницей; упразднены должности профессоров и преподавателей Института; на место первых созданы должности Действительных Членов Института, „ведущих самостоятельные научные исследования, заведующих научно-исследовательскими и научно-вспомогательными учреждениями, а также выполняющих определенные научные задания по поручению Конференции Института или Государственного Художественного Комитета"; на место преподавателей поставлены Научные Сотрудники I категории, „производящие научную работу под руководством Разряда"; на место наиболее подготовленных из числа б. студентов — Научные Сотрудники II категории, „помогающие Действительным Членам в их работах или состоящие при Институте для подготовки к научной деятельности". Правление Института преобразовано в Президиум, из Председателя, „являющегося", согласно § 19, „единолично ответственным за все происходящее в Институте", Ученого Секретаря (он же Зам. Председателя) и 5 членов, назначенных, как и Председатель и Ученый Секретарь, Академическим Центром; видоизменен, в соответствии с новой структурой Института, состав его Конференции, основной функцией которой остается общее направление научной деятельности Института. Тогда же были утверждены новые штаты Института и назначен на текущее пятилетие его Президиум, в составе Председателя В. П. Зубова, Ученого Секретаря В. Н. Ракинта и 5 Членов: Б. В. Асафьева, А. А. Гвоздева, В. М. Жирмунского, Д. К. Петрова и Н. Э. Радлова. В ноябре того же года Государственным Художественным Комитетом были утверждены в должности Действительных Членов все бывшие профессора Института и сверх того еще следующие лица: 1) по Разряду Истории Изобразительных Искусств: В. В. Бартольд, С. Ф. Ольденбург и Л. Я. Штернберг, 2) по Разряду Истории Театра: А. М. Евлахов, Б. А. Кржевский и К. М. Миклашевский, 3) по Разряду Истории Словесных Искусств: В. П. Адрианова - Перетц и А. А. Смирнов, кроме того: Главный Библиотекарь А. А. Починков и и. о. Председателя Комитета по Изучению Художественных Памятников Петербурга и окрестностей Л. А. Ильин.

15 марта 1922 г. было отпраздновано десятилетие существования Института, который в этот день имел удовольствие получить многочисленные приветствия от родственных ему учреждений, в том числе от Академии Наук Академии Истории Материальной Культуры, Петроградского Археологи-

ческого Института, Института имени Веселовского, Академии Художеств, Государственной Школы Актерского Мастерства, Академической Школы-студии имени В. Н. Давыдова, Государственного Эрмитажа, Московского Музея Изящных Искусств, Музея Академических Театров, Музея Города, нескольких Дворцов-Музеев, Общества ревнителей истории и пр. связанных с Институтом обществ и отдельных лиц. На торжественном открытом заседании Института, посвященном столь крупному в его жизни событию, присутствовавшими на заседании лицами, бравшими слово для приветствия Институту, особенно подчеркивалась роль основателя этого учреждения В. П. Зубова, энергии которого и вложенным личным денежным средствам Институт обязан своим существованием и успешным развитием. Ученым Секретарем Института В. Н. Ракинтом был прочитан краткий очерк истории Института, который и лег в основание настоящего отчета.

Следующий 1922—23 академический год ознаменовался многочисленными приятными и печальными событиями. В. Н. Ракинт, являвшийся одной из наиболее крупных двигательных сил Института, уехавший вскоре после упомянутого юбилейного торжества в заграничную командировку и продолжавший заграницей усердно трудиться на пользу Института, подал весной текущего года прошение об освобождении его от должности Ученого Секретаря и, несмотря на усиленные просьбы Президиума, не признал возможным взять обратно свое прошение об отставке. Конференция 12 июля 1923 г., в знак огромных заслуг В. Н. Ракинта перед Институтом, избрала его Почетным Членом.

Из других нерадостных фактов, имевших место в этом году, приходится указать прежде всего на отказ Института, за отсутствием средств на ремонт и охрану, от дома в Новгороде, предоставленного под Новгородское его Отделение. Институту пришлось также отказаться от мысли создать в его доме на Галерной музей из хранившихся там коллекций. Разбойничьи нападения, учиненные на этот дом, заставили Институт просить Отдел Охраны Памятников Старины изъять упомянутые коллекции, за полной финансовой невозможностью для Института изыскать средства к должному их охранению.

Но если на долю Института выпадали неудачи, то о всех их легко забыть, если мы вспомним, что в истекшем году наблюдалось опять ярко выразившееся оживление научной, учебной и культурно-просветительной деятельности Института, при чем объяснения некоторым новым чертам ее следует в значительной мере искать в результатах последней реформы Института, которые весьма многочисленны и на различных Разрядах имеют различный характер.

Что касается основной, научно-исследовательской функции Института, то здесь, после реформы, первою заботою его было обеспечение себя кадром достаточно квалифицированных младших сотрудников, которые бы вели под руководством Действительных Членов научную работу (§ 14 Устава). Разрядами, каждым особо, были выработаны правила о необходимых испытаниях, а также подаче и защите конкурсных сочинений для лиц, предназначающих себя к этому званию, и в настоящее время в составе Института состоят 70 Научных Сотрудников (по Разряду Истории Изобразительных Искусств—30; Разряду Истории Музыки—14; Разряду Истории Театра—5 и Разряду Истории Словесных Искусств—21), исполняющих поручаемую им Действительными Членами работу.

Совершенно естественно, что работа эта приняла во многих случаях групповой характер; так, например, коллективно велись работы по изучению некоторых памятников русского искусства (напр. Ферапонтова монастыря), по составлению словаря тютчевского поэтического языка, по иконографии театра, и т. д., и т. д. Также казалось бы вполне естественным, что наблюдается стремление Разрядов образовывать различные отдельные комитеты, комиссии и научные семинарии, посвящающие себя изучению тех или иных отраслей науки. Особенно в этом отношении характерно распределение научно-исследовательской деятельности в Разряде Истории

Музыки, выделившем из своей среды: 1) Комитет по Изучению Русской Музыки, 2) Комитет по Изучению Русского Музыкального Быта, 3) Библиографическую Комиссию и 4) Музыкально-Философский Семинарий. При Разряде Истории Словесных Искусств с весны этого года начала функционировать Комиссия по Изучению Художественной Речи, переименованная затем в Комитет. Еще перед тем при Разряде был образован Кабинет по Изучению Художественной Речи, оборудованный специальными аппаратами и имеющий особую небольшую библиотеку. При Разряде Истории Театра состоит Комитет Истории Русского Театра. Сверх того при этом Разряде основан исторический кабинет макетов и прочих историко-театральных памятников.

Наконец в последнем заседании Конференции 12 июля 1923 г. одобрена организация Комитета по вопросам общего искусствознания и эстетики, в который должны войти представители всех Разрядов, так как именно в сотрудничестве их всех и лежит в значительной мере залог успеха работ в этой области.

Обсуждению результатов научных работ лишь в тесном кругу лиц, принадлежащих к составу Разряда, естественно иногда предпочесть обсуждение их в более широкой аудитории, организованной, однако, в известное единство, что дает возможность привлечь к научной работе также лиц, не состоящих в Разряде. Это соображение, повлекшее за собою образование в свое время усердно работающего при Институте упомянутого выше Общества Изучения Художественной Словесности, привело деятелей Разряда Истории Театра к образованию осенью 1922 г. особой Комиссии, имевшей обратиться в Историко-театральное Общество при Институте и в 1922—23 академическом году проявившей оживленную научную деятельность (10 докладов).

Другим видом обсуждения докладов являются вошедшие в обиход Института с 1919 г. открытые его заседания, при чем с 1922 г. наиболее частой формой их являются заседания Института по данному Разряду. Всего открытых институтских заседаний с научными докладами и сообщениями членов, сотрудников и — в отдельных случаях — гостей Института состоялось 58 (с 71 докладом).

Сознавая, что только в постоянном единении всех научных сил между собою и в частности русских с западными возможно поступательное движение науки, Институт выступил в текущем году с ходатайством перед Академией Наук о том, чтобы она приняла на себя инициативу по созыву в Петербурге съезда историков искусств; организация такого съезда в Петербурге в значительной мере помогла бы нам войти в более тесную связь с достижениями истории искусств на западе—связь, которая почти порвалась за годы войны и ныне лишь очень медленно налаживается.

В тесной связи с исследовательскими работами научных сил Института стоит деятельность его по опубликованию этих работ. В апреле 1921 г. вышел первый выпуск тома I „Ежегодника Института Истории Искусств“ с первой частью статьи О. Ф. Вальдгауера „Очерки по истории античного портрета“ (12 печатных листов, 8 фототипических таблиц и 37 фототипий в тексте). Своей чрезвычайно тщательною редакцией и своею внешностью книга эта прежде всего обязана трудам Ученого Секретаря Института В. Н. Ракинта и Секретаря Редакции Е. Р. Лещинской. Осуществление подобного издания возможно было, однако, лишь благодаря самоотверженному труду работников 15 Государственной Типографии.

За первым выпуском „Ежегодника“ последовал в 1923 г. выход второго (2-й вып. тома I; 22 печ. листа, 10 таблиц и 47 иллюстраций в тексте), а в настоящее время сдан в печать третий (том II).

„Ежегодник“ Института издается Петроградским Отделением Государственного Издательства, которое одно в состоянии в настоящее время продолжать печатание его, хотя бы приблизительно, в том виде, как он первоначально был задуман.

Однако, одним изданием „Ежегодника“ Институт не мог никогда удовлетвориться и давно стремился к созданию собственного издательства,

которое могло бы постепенно выпускать в свет по заранее выработанному плану весь имеющийся в распоряжении Института научный материал, ставший особенно многочисленным со времени последнего преобразования. В текущем году этому стремлению Института суждено было осуществиться. Книгоиздательство „Academia", в лице А. А. Кроленко, хорошо осознавшего все значение той культурной миссии, которую это издательство в данном случае могло взять на себя, без всякого колебания пошло навстречу всем в этом отношении желаниям Института. Редакционно-Издательской Комиссией был разработан план печатания по каждому Разряду: 1) сборников статей, 2) отдельных монографий и 3) переводных сочинений. К исполнению этого плана было немедленно приступлено и в ближайшие месяцы Институту, вероятно, удастся выпустить в свет около 10 книг.

С преобразованием Института в 1921 г. в научно-исследовательское учреждение возник вопрос о дальнейшей судьбе его учебной деятельности. Уже в первые же месяцы после реформы решение этого вопроса наметилось вполне определенно.

Было признано необходимым не порывать с прежней традицией Института в деле подготовки кадров молодых научных работников, тем более, что и новым Уставом (п. 6 § 4) Институту оставлено право устраивать курсы и семинарии для подготовки научных специалистов. Это убеждение нашло себе яркое выражение в единодушном вотуме Конференции Института (февраля 1922 г.) о восстановлении учебных планов с целью, как сказано в резолюции, „обеспечения, притока свежих научных сил". Во исполнение этого решения были выработаны и представлены летом 1922 г. в Петроградский Отдел Профессионального Образования Положение о „Курсах для подготовки специалистов по истории искусств" (по всем четырем Разрядам Института), а также Правила о приеме слушателей на эти Курсы. Кампания по проведению в жизнь при Институте „Курсов для подготовки специалистов по истории искусств", энергично проведенная Заместителем Председателя А. А. Гвоздевым, увенчалась полным успехом, за который Институт не может не принести здесь благодарности Охобру Петропрофобра и его Заведующему чрезвычайно живо приветствовавшему идею Курсов. Курсы открылись в октябре прошлого года. Первый год налаживания этого дела несомненно указывает на его необходимость, своевременность и будущий рост.

Другой крупной отраслью работы Института с осени прошлого года стала его культурно-просветительная деятельность, никогда еще за все существование Института не принимавшая таких размеров, хотя мысль о циклах публичных лекций уже давно обсуждалась Институтом. За сравнительно короткий промежуток времени со 2 ноября до настоящего времени состоялось 62 лекции, 16 концертов, 6 выступлений литературных организаций и отдельных авторов, 2 цикла чтений новой драматургии и 22 показательных спектакля. В настоящем отчете нельзя не отметить той крупной работы, которая была понесена в названном хлопотливом деле, при трудных условиях новой экономической политики, Действительными Членами Института А. А. Гвоздевым, С. Э. Радловым и служащими Института Е. А. и Т. Н. Буйницкими.

Многочисленность посетителей на некоторых публичных лекциях и показательных спектаклях явилась наградой за эту работу и подтверждает желательность развития упомянутой стороны программы Института.

Одной из важнейших опор научной, учебной а также и культурно-просветительной деятельности Института являются его собрания, его, так сказать, научно-вспомогательный аппарат.

Здесь на первом месте стоит, конечно, Библиотека, находящаяся с 1919 г. в испытанных руках А. А. Починкова и его ближайших помощников Библиотекарей Н. А. Крыжановской и В. В. Щербачева, специально заведующего музыкально-историческим ее отделом, со включением нотных собраний. Основной отдел Библиотеки по истории изобразительных искусств, как по числу и подбору книг, так и по своим образцовым каталогам: алфавитному, систематическому и топографическому, занимает

почетное место среди других специальных библиотек С.-Петербурга; музыкально-исторический отдел Библиотеки получил уже такое развитие, что его пришлось выделить в особом помещении со своим читальным залом во втором здании Института, между тем как наиболее юные отделы Библиотеки, историко-литературный и историко-театральный, находятся естественно в периоде формирования и организации. Мы более подробно далее будем говорить о том, как к основному книжному собранию затем, преимущественно в 1917—1919 гг., присоединился ряд частных библиотек, немало обогативших это основное собрание. Сейчас отметим лишь, что за последние два года приток книг в Библиотеку, к сожалению, очень сократился. На правильное пополнение Библиотеки у Института нет средств. Только заботливости В. Н. Ракинта Институт обязан получением ряда немецких новинок по истории и теории искусства. В будущем Институт рассчитывает отчасти помочь в этом деле путем книжного обмена, который можно будет расширить с развитием издательской деятельности Института.

Из числа Научно-Вспомогательных Коллекций Института, находящихся в заведывании Старшего Ассистента М. В. Павлиновой, особенного труда потребовали инвентаризация и каталогизация обширного, насчитывающего уже десятки тысяч листов собрания фотографий и других репродукций с памятников искусств, из которых очень многие, неснабженные никакими или—что еще хуже—снабженные сомнительными подписями и аттрибуциями, требовали в высшей степени тщательного труда по их определению; ныне эта работа приходит к концу, и часть собрания уже открыта для пользования. Pendant к собранию фотографий и репродукций составляет Диатека Института, обладающая в настоящее время самым богатым по данному предмету в Петербурге собранием диапозитивов. Новые диапозитивы, требующиеся для демонстраций во время лекций и докладов, а также и другие фотографические работы выполнялись Фотографической Мастерской Института. Теперь эта мастерская бездействует, так как должность фотографа была упразднена при одном из сокращений штатов.

Художественные Коллекции, находящиеся в заведывании Хранителя их М. В. Доброклонского, в значительной мере сократились со времени передачи Отделу Охраны находящегося в ведении Института собрания, принадлежавшего Паскевичу. Из находившихся во владении Института вещей в июле текущего года была организована небольшая историческая выставка русского портрета.

Созданным в недавнее время Библиографическим Отделом Института, состоявшим в заведывании сначала Р. А. Казарновской, а затем О. К. Васильевой и Е. П. Сачавец-Федорович, первоначальный фонд которого составила копия поступивших в Российскую Академию Наук из наследия Н. Н. Врангеля материалов по библиографии русских художников XVIII и XIX вв., был предпринят ряд обширных библиографических заданий. Крупным обогащением Отдела является совершившаяся осенью текущего года передача ему библиографической картотеки по театру, составлявшейся втечение ряда лет под руководством В. Н. Всеволодского.

Должное развитие работы этого Отдела, как и всех прочих научных Отделов Института, могут получить, однако, только при обеспечении Института необходимым количеством платных Научных Сотрудников; между тем число их подвергалось в течение сократительных кампаний конца 1921 г., 1922 и 1923 гг. в высшей степени чувствительным—будем надеяться временным — урезкам, при чем в результате их на библиографическую картотеку, например, осталась всего одна штатная должность.

Из этого положения Институт рассчитывает выйти лишь путем привлечения как к библиографическому труду, так и к работе в Диатеке и в других научно-вспомогательных отделах Института некоторых внештатных сотрудников, которые могли бы вести работу в пределах избранной ими специальности.

В настоящем кратком отчете о многом не удастся упомянуть вовсе. Нельзя в нем остановиться поэтому хотя бы сколько-нибудь подробно и

на живой культурно-просветительной деятельности студенческих организаций. Многочисленные доклады, вечера, издание собственного рукописного журнала „Академические Известия Р. И. И. И.“ и наконец попытки настоящего издательского дела (был начат в 1921 г. печатанием читавшийся Н. П. Вейнером курс лекций по истории мебели и подготовлялся к печати курс А. Н. Кубе по истории майолики) свидетельствуют об интенсивной студенческой жизни, которая была проникнута особенно живым и дружным духом в период 1918—1920 годов.

В самых свойствах задач Института лежит причина того, что его жизнь может нормально идти лишь при тесном контакте с целым рядом научных учреждений. Сознавая, что, без поддержки и сочувствия его начинаниям родственных или соприкасающихся с ним по задачам учреждений, ему не удалось бы развить свою деятельность в надлежащем направлении и объеме, Институт приносит свою живейшую благодарность всем этим учреждениям, в особенности Российской Академии Наук, Российской Академии Истории Материальной Культуры, Педагогическому Институту, Государственному Эрмитажу, Русскому Музею, Российской Публичной Библиотеке и т. д. Состоя в ведении Народного Комиссариата по Просвещению и в частности Петроградского Управления Научными Учреждениями Академического Центра, Институт во всех своих затруднениях, которых за последние годы было немало, находил со стороны названного Управления неизменно внимательное отношение и руку, всегда готовую помочь. Институт не может не выразить Управлению своей глубочайшей признательности. То же не в меньшей мере надлежит сказать в отношении Главного Управления Научными Учреждениями в Москве.

Принося свою благодарность упомянутым учреждениям, Институт не может также не выразить отдельно своей признательности оказавшим ему множество раз крупные услуги товарищам Луначарскому, Петрову, Гливенко, Кристи, Родионову и Кораблёву. Нет далее возможности назвать здесь всех лиц, которым Институт обязан достигнутыми им результатами. Институт приносит еще свою глубокую признательность всем своим сотрудникам, как научным работникам, так и административным и младшим служащим, за тот труд, который они несли в непомерно тяжелых условиях, и за то содействие, которое они оказывали и надеемся и впредь будут оказывать культурным задачам, осуществляемым Институтом. Надо помнить при этом, что штат Института, утвержденный Государственным Художественным Комитетом 10 сентября 1921 г., содержал в себе 326 штатных мест, а в настоящее время число штатных должностей в Институте после сокращений—всего 43, включая сюда административный персонал и низших служащих.

Наконец, прежде чем перейти к обозрению деятельности Института по отдельным его частям, следует еще с глубокой благодарностью вспомнить о тех, кого уже более нет с нами, о незабвенных Н. Н. Врангеле, Н. С. Гумилеве, П. В. Деларове и В. Н. Мальмберге. Мы надеемся когда-нибудь, когда удастся напечатать полный подробный отчет о работе Института, дать в нем некрологи покойных, где была бы ясно указана их роль в истории нашего учреждения.

II.

Разряд Истории Изобразительных Искусств.

История Разряда Истории Изобразительных Искусств в значительной мере совпадает с общей историей Института, очерк которой уже дан. Здесь нам приходится лишь подвести итог деятельности этого Разряда или Факультета, как он назывался до последней реформы,—Факультета, являвшегося до 1920 г. единственным. Основание Института в 1912 г. совпадает, следовательно, с его основанием. Для характеристики идей, из которых он возник, не лишним, может быть, будет привести тут на

справку следующее извлечение из текста оповещения, опубликованного перед открытием Института:

„Институт должен стать центром для изучения истории искусств в точном значении этого понятия. Наука эта, разработанная на Западе, до сих пор у нас в жизни почти не проводилась. Действительно, в ученых учреждениях наших, в практике Университетов и даже в сознании профессоров история искусств—нечто вроде вспомогательной части археологии. Знатоки ее встречаются, главным образом, в области классической древности; но здесь она приобретает явно археологический характер. Памятники искусства служат источниками для изучения религии и быта или пособиями для толкования произведений словесности. Другая отрасль, в которой у нас накоплена громадная сумма знаний, формально относящихся к истории искусств — это старинное отечественное искусство и византийское. Но и здесь изучение бывает всецело обосновано на национальном самосознании, на общей любви к родной старине; в памятниках ищут проявления народного духа, свидетельств русской самобытности. Все это отношение отнюдь не предполагает художественно-исторического понимания произведений искусства, оно является одним из высших проявлений любви к отечеству и, как таковое, достойно всякого признания, но неприемлемо с точки зрения точного научного метода. Что же касается художественной жизни Средневековья, Возрождения и Новейшего Времени на Западе, то о каком бы то ни было целостном и преемственном знании их у нас говорить не приходится. Конечно, помимо довольно распространенного дилетантизма, многие наши художники, критики и собиратели проявили прекрасное проникновение в ту или другую школу и эпоху; но очень далеко от этих единичных начинаний до серьезной науки об искусстве, как она создана на Западе трудами Винкельмана, Румора, Куглера, Шназе, Буркгардта, Любке и их многочисленными новейшими продолжателями. Способствовать развитию в России подобной науки и является ближайшей задачей Института. История искусств будет рассматриваться, как самостоятельная отрасль знаний; не история искусств будет служить задачам других наук, но, наоборот, другие науки будут привлекаться, как вспомогательные средства".

Сейчас, читая это оповещение, точно отмечающее состояние в России истории искусств в эпоху возникновения Института, нельзя не усмотреть в нем, на современный взгляд, значительной устарелости и недостаточной точности в формулировке методологических основ, закладывающихся в исследовательскую работу Института. Но уже в следующем 1913 г. в лекции основателя Института В. П. Зубова, касавшейся методологии истории искусств, ясно была подчеркнута основная линия, по которой должна развертываться Институтом его работа. Главным объектом нашего изучения, говорится в ней, являются не отдельные произведения искусства, но эволюция художественных форм. „Для возможности такового изучения необходимы, однако, точные знания отдельных художественных произведений и относящихся к ним исторических фактов. Это знание приобретается, во первых, благодаря обдукции художественного произведения прямой или косвенной, в зависимости от того, имеем ли мы данное произведение перед нами в действительности или только имеем о нем какие-либо сведения. Во вторых, изучение памятников искусства заключается в сравнительном рассмотрении его признаков формальных или технических, т. е. в критике стиля и в критике техники. Все методы, относящиеся к обдукции, мы называем методами археологическими, методы же сравнительного изучения мы называем методами критическими или методами аналогии. Все эти пути служат, как мы сказали, для изучения законов эволюции художественных форм и поэтому кульминационным пунктом всей нашей науки являются построения, относящиеся к этому последнему вопросу".

Впоследствии, в 1917 г., те же приблизительно мысли были развиты более подробно В. П. Зубовым и В. Н. Ракинтом в их докладах о художественно-исторических институтах в „Совещании деятелей искусства".

Конечно, в пределах этого общего направления научной работы возможно очень большое разнообразие методологических устремлений, но вторгаться в свободный выбор их Разряд и ныне не считал бы себя вправе, так как самое состояние науки истории искусств и искусствознания вынуждает его к свободолюбию в этой объемлемой спорами области.

В этом особом состоянии, в котором находится наука истории искусств, может быть сугубо важна товарищеская взаимопомощь всех лиц и учреждений, посвятивших себя ей в России и заграницей. Вот почему Институт, приступая в 1912 г. к своей деятельности, счел полезным выпустить на немецком языке объявление, гласившее, между прочим:

„Während der Hauptzweck des Instituts derjenige ist, den inländischen Kunsthistorikern die notwendigen Hilfsmittel frei zur Verfügung zu stellen und durch Vorlesungen die Entwickelung der Kunstwissenschaft in Russland zu fördern, soll es zugleich eine Auskunftstelle und ein Treffpunkt für auswärtige Fachgenossen sein. Dieselben werden gebeten eventuelle wissenschaftliche Anfragen an das Institut richten zu wollen, die stets nach Möglichkeit beantwortet werden. Auch ist das Institut bereit den ausländischen Kollegen Abbildungen zum Selbstkostenpreis zu verschaffen. Die nach Russland reisenden Kunsthistoriker sind gebeten ihren Besuch in Petersburg, sowie auch den eventuellen wissenschaftlichen Zweck ihrer Reise rechtzeitig im Institut anmelden zu wollen, damit es die nötigen Massnahmen zur Erleichterung der Besuche der Sammlungen u. s. w. treffe“.

Здесь нет ни возможности, ни необходимости перечислять всего того, что сделано в этом отношении Институтом; скажем лишь, что Институт широко открывал как представителям учреждений, так и отдельным лицам, не принадлежащим к его составу, доступ к пользованию своей Библиотекой, Диатекой и прочими своими собраниями; Институт для иностранных и иногородних своих коллег давал различные научного характера справки, делал фотографические снимки, входил в обмен изданиями и информациями о ходе работ, принимал участие в научных съездах, комиссиях, предоставлял свои помещения для устройства заседаний различным организациям, и т. д., и т. д.

Имея в виду желательность согласования работ, ведущихся родственными научными учреждениями, Институт вошел в 1919 г. в объединение научных учреждений при Академии Истории Материальной Культуры. Мы говорим об этом тут еще раз, так как преимущественно все это касалось, особенно первоначально, именно Разряда Истории Изобразительных Искусств.

Но если Институт считал необходимым находиться в контакте с лицами и учреждениями, работающими в той же области, что и он, или в смежной с нею, то тем более он не мог не понимать необходимости непосредственного общения, если можно так выразиться, с самыми памятниками, которые подлежали его изучению. С этою целью Институтом давались многочисленные командировки и организовывались научные экспедиции и экскурсии.

Из таких экспедиций и командировок отметим здесь, как давшие наиболее ценные результаты: экспедицию под руководством Л. А. Мацулевича в Белозерский край (в июне 1921 г.), во время которой подверглись тщательному изучению фрески Ферапонтова монастыря, и экспедицию под руководством того же лица во Владимиро-Суздальский край (в сентябре 1921 г.), результатом которой явилась, между прочим, статья Л. А. Мацулевича о рельефах Дмитровского собора во Владимире, напечатанная в выпуске II тома I „Ежегодника“ Института.

В различное время различным лицам были даны командировки в Новгород, Старую Ладогу и Псков. Для изучения и копирования лицевых рукописей в Москву неоднократно командировался Ассистент Института А. А. Львова, которая была также командирована в 1923 г. в г. Старицу. Эти командировки, так же как и упомянутые экспедиции, дали Институту кроме работ чисто исследовательского характера еще ряд копий

древне-русских памятников искусства, обмеры ц. Параскевы Пятницы в Новгороде и пр. Обо всем этом далее будет сказано более подробно.

Ряд командировок был дан научным сотрудникам, работающим под руководством В. Я. Курбатова, для изучения архитектуры и внутреннего убранства в дворцах и усадьбах окрестностей Петербурга, усадеб Вологодской губ. (несколько командировок Е. Н. Волковой в 1921 и 1922 гг.), научного обследования подмосковных (Л. Е. Финдейзен, осенью 1922 г.) и т. д.

Н. Д. Флитнер (в августе 1921 г.) с группой молодых египтологов была совершена поездка в Москву, во время которой в московских собраниях был сфотографирован целый ряд памятников египетского искусства, зарисованы 20 стэл разных эпох и разобраны надписи на многих из них (В. А. Николаевой и М. Э. Матье), описана была (М. А. Шером) коллекция предметов слоновой кости эллинистического периода и т. д.

Повторные командировки давались лицам, занимавшимся под наблюдением О. Ф. Вальдгауера, в Москву и окрестности Петрограда для научного изучения находящихся там предметов античного искусства.

В течение 1918—1922 гг. в Слуцке, под руководством В. П. Зубова, была выполнена работа по научному обследованию и каталогизации собрания картин Павловского дворца-музея.

В 1921 г. Б. П. Брюлловым и группой других участников этой научной поездки, в связи с работами существовавшего в то время при Разряде Художественно-Педагогического Отдела, была изучена постановка экскурсионного дела в Москве. В том же году З. И. Крылова и М. И. Торопова были командированы в г. Казань с целью ознакомления с организацией Казанским Музейным Отделом работ по изучению местной художественной старины. Тогда же М. В. Павлинова была командирована в г. Вологду для устройства там цикла лекций по истории итальянского ренессансного искусства.

Крупного значения работы по средневековой западно-европейской архитектуре ведутся командированным (в 1922 г.) заграницу б. Ученым Секретарем Института В. Н. Ракинтом. Там же по вопросам барочной скульптуры в Италии работает командированный в этом году Н. С. Тривас.

С 1922 г., в связи с вступлением в действие нового Устава, научно-исследовательская деятельность Разряда получила дальнейшее свое развитие и приняла более систематический характер. Так, согласно утвержденному Конференцией Института плану, с этого года Действительными Членами Разряда единолично или совместно с младшими научными сотрудниками было приступлено к выполнению ряда работ, из которых в настоящее время ведутся следующие: Д. В. Айналов: а) „Влияние западных стилей на образование русского"; б) „Леонардо да Винчи"; В. В. Бартольд: продолжение труда: „Материалы для библиографии мусульманской археологии, из бумаг В. Г. Тизенгаузена"; Б. Л. Богаевский: „Стенная живопись крито-микенского периода"; О. Ф. Вальдгауер: а) собирание и издание памятников античной скульптуры в Петербурге и его окрестностях; б) издание античных ваз и других предметов античного прикладного искусства; в) исследование в области истории античного портрета; г) исследование в области керамики VII и VI вв. до Р. Х.; В. А. Головань: „Теория искусства и отграничение ее от истории искусства"; И. И. Жарновский: „Итальянские влияния на творчество Дюрера"; „Венецианская живопись XVIII в."; В. П. Зубов: а) издание рисунков западно-европейских мастеров, находящихся в России; б) „Скульптура Барокко в Риме"; В. Я. Курбатов: „Русское искусство садов XVIII—XIX вв."; Л. А. Мацулевич: „Роспись Ферапонтова монастыря"; С. Ф. Ольденбург: „Росписи и статуи Дунь-Хуанских пещер"; Н. Э. Радлов: а) библиография искусства XIX в.; б) описание и каталогизация памятников западно-европейского искусства XIX в. в России; в) исследование о влиянии иностранных школ на новейшее искусство России; В. Н. Ракинт: „Архитектура готических кирпичных построек на Севере Германии"; В. В. Струве: „Виньетки Книги Мертвых"; Б. В. Фармаковский: „О взаимоотношении древне-восточного, греческого и рим-

ского искусств к одновременному с ними искусству стран средней и северной Европы"; Л. Я. Штернберг: „Первобытное искусство".

Сверх того следующими лицами Разряду были представлены их исследовательские работы, которые были им одобрены, при чем некоторые из них предназначены им к печати, остальные же продолжаются в своей дальнейшей разработке.

Кафедра искусства Классического Востока: М. Э. Матье: „Статуя писца Маани-Имен"; В. А. Николаева: „Статуя вельможи Рамзеса II писца Аменеминта из Эрмитажного собрания и развитие типа коленопреклоненной статуи в Египте".

Кафедра античного искусства: С. А. Корсунская: „Живописный рельеф, происхождение и датировка"; А. А. Передольская: „Вакхические композиции мастерской Гиерона"; П. Н. Шульц: „Дельфийский возница".

Кафедра дальне-восточного искусства: М. З. Крутиков: „Буддийская живопись".

Кафедра нового западно-европейского искусства: Е. С. Витцель: „Пейзажи Рембрандта"; А. И. Зубова: „Итальянский фонтан Барокко"; Е. М. Китаева: „Проникновение французского академизма в голландскую живопись конца XVII в."; А. Е. Кроль: „Барочная скульптурная группа в Италии"; В. Ф. Миллер: „Выставка французской живописи в Эрмитаже"; Е. Г. Смекалова: „Иост ван Клеве"; Н. С. Тривас: „Скульптурный портрет эпохи Барокко в Италии"; Е. Н. Фехнер: „Трактовка пространства в композициях М. Пахера".

Кафедра новейшего западно-европейского искусства: И. М. Наппельбаум: „Развитие жеста во французской живописи XIX в."; Р. А. Сабинина: „Композиция во французской живописи XIX в.".

Кафедра древне русского искусства: О. Г. Базанкур: „Вселенские соборы, фрески Ферапонтова монастыря"; А. К. Газенвинкель: „Основные разновидности изображения Евхаристии"; Е. В. Дружинина: „О Тебе Радуется"; Е. В. Калинина: „Покров пресвятой Богородицы (Ферапонтов монастырь)"; Ю. А. Лебедева: „История одной композиции Спасо-Нередицкой церкви (Ветхий Денми)"; В. Н. Нечаев: „Акафист Богородицы, роспись Ферапонтова монастыря"; Е. А. Почерткова: „Цикл богородичных мотивов"; Е. П. Сачавец-Федорович: „К вопросу об иконографии Крестителя в связи с изображением его в церкви Спаса-Нередицы"; Л. Д. Яковкина: „Алексей человек божий".

Кафедра нового и новейшего русского искусства: К. А. Большева: „Хрустальные приборы освещения XVIII в."; Е. Н. Брюллова: „Леман"; Е. Н. Волкова: „Усадьбы ложно-готического стиля Вологодской губернии"; С. К. Газенвинкель: „Историческая живопись К. Брюллова"; Е. О. Гизетти: „Кипренский, как портретист" М. А. Курочкина: „Медный Змий"; Е. А. Тартаковская: „Постройки Фельтена"; Я. Е. Тюнина-Финдейзен: „Останкино и Кусково"; С. А. Фомина: „Эволюция художественных взглядов и приемов А. А. Иванова по его письмам, произведениям и литературе о нем"; Д. С. Шилкин: „Петербургские постройки Гваренги"; Е. А. Шульц: „Смольный собор".

Кафедра теории изобразительных искусств: Н. С. Войтинская: „К вопросу о значении принципа стиля для теории искусства (по поводу книги Гильдебранда)"; М. П. Лаврова: „Систематическое изложение взглядов Конрада Фидлера на искусство".

В Библиографической Картотеке Института за истекшие годы велись работы: 1) по библиографии христианской иконографии под руководством В. Н. Ракинта — Р. А. Казарновской, О. К. Васильевой, Е. С. Витцель, Т. О. Вреден и Е. П. Сачавец-Федорович; 2) по библиографии Рафаэля с 1885 г., т. е. с момента выхода труда Müntz'a (Etudes bibliographiques sur Raphael, „Courrier de l'art", III)—А. А. Гессен; 3) по библиографии Леонардо да Винчи—под руководством Д. В. Айналова, Е. П. Сачавец-Федорович. Сверх того приводится в порядок библиографический материал по истории русского искусства, собранный покойным Н. Н.

Врангелем и предоставленный после его смерти Институту (копия была передана Институтом Академии Наук). В дальнейшем предполагается развивать библиографическую работу в направлении постепенного заполнения всех отдельных разветвлений в плане, принятом для систематического каталога Библиотеки Института. Во исполнение сего с 1923 г. ведутся библиографические работы 1) по скульптуре Барокко (материалы В. П. Зубова)—под руководством В. П. Зубова, Е. П. Сачавец-Федорович; 2) по Микеланжело — под руководством В. П. Зубова, Е. Г. Смекаловой; 3) по византийскому и древне-русскому искусству — под руководством А. И. Смирнова, А. К. Газенвинкель, Л. А. Дурново, Ю. А. Лебедевой, В. Н. Нечаевым, Е. П. Сачавец-Федорович и Л. Д. Яковкиной, и 4) по русской академической живописи — под руководством Б. П. Брюллова, Е. Н. Брюлловой, С. К. Газенвинкель и С. А. Фоминой.

В открытых заседаниях Института были прочитаны следующие доклады, касавшиеся истории изобразительных искусств:

1-е—2 января 1919 г.—О. Ф. Вальдгауер: „Античный портретный бюст в собр. О. Э. Браз“; 2-е — 16 января 1919 г.—В. В. Струве: „Эрмитажная стэла Харемхеба и эпоха Тель-Амарны“; 3-е—30 января 1919 г.—Д. А. Шмидт: „Амур Пьер Иларио Бонаккольси в Эрмитажном собрании бронз“; 4-е—13 февраля 1919 г. — В. Т. Георгиевский: „Крестный ход Иоанна III и Софии Палеолог с иконой Одигитрии“ (шитая пелена XV в. в Московском Историческом Музее); 5-е—6 марта 1919 г.—О. Ф. Вальдгауер: „К истории античного детского портрета“; В. В. Струве: „Ионийская капитель и герб верхнего Египта“; 6-е—13 марта 1919 г.—В. Я. Курбатов: „О рождении асимметрического орнамента“; 7-е—20 марта 1919 г.—И. И. Жарновский: „Последний венецианец (Пьетро Готтардо Гонзага)“; 8-е—27 марта 1919 г.—Д. А. Шмидт: „Саломон и Ян де Брай“; 9-е—10 апреля 1919 г.—В. В. Бартольд: „Башня Кабуса, как древнейший датированный памятник персидской мусульманской архитектуры“; А. Э. Пандер: „Сарептская вдовица Ланфранко в Гатчинском Дворце-Музее“; 10-е — 29 мая 1919 г.—Н. П. Сычев: „К истории лицевого Синодика“; 11-е—25 декабря 1919 г.—В. В. Бартольд: „Ориентировка первых мечетей Мухаммеда до установления ориентировки в сторону Каабы“; 12-е—8 января 1920 г.—Н. Д. Флитнер: „Древнейший Египет по данным последних раскопок“; 13-е—22 января 1920 г. — В. Н. Ракинт: „Бюст Екатерины II работы Жилле“; 14-е—15 марта 1920 г. — В. Н. Ракинт: „Антонио Аверлино (Филарете) и его Эрмитажная плакетка“; 15-е — 26 мая 1920 г. — Е. К. Мроз: „Древности Танаиса“; 16-е — 20 мая 1920 г. — О. Ф. Вальдгауер: „К вопросу о натурализме в греческом искусстве“; 17-е—3 июня 1920 г—Б. В. Фармаковский: „Золотые медальоны из Куль-Оба с изображением головы Афины“; 19-е—8 июля 1920 г.; Н. Э. Радлов: „Принципы классификаций художественных течений XIX века“; 20-е — 16 сентября 1920 г. — В. В. Струве: „Египет и I Вавилонская династия“, Н. Д. Флитнер: „Архаические печати-цилиндры из коллекции В. С. Голенищева“, С. Л. Каменецкий: „Ассирийская капитель и теория Лушана“, М. Э. Матье: „Фаянсовые скарабеи из раскопок на юге России“; 21-е—30 сентября 1920 г.—В. М. Алексеев: „Об экзотике в искусстве“; 23-е — 24 октября 1920 г. — С. М. Гайдин: „Иконографическое содержание росписи церкви Феодора Стратилата в Новгороде“; 27-е—27 января 1921 г.—С. М. Гайдин: „Стиль росписи церкви Феодора Стратилата в Новгороде“; 33-е—25 августа 1921 г.—Б. Г. Перетяткович: „К синтезу форм искусства“; 39-е—23 марта 1922 г.—О. Ф. Вальдгауер: „Этрусская гидрия V в.“, Б. В. Фармаковский: „Религиозный смысл фронтонов храма Зевса в Олимпии“, В. А. Николаева: „Почитание царских статуй в Египте“; 43-е—7 октября 1922 г.—В. Н. Лазарев: „Новый портрет Винченцо Капелло кисти Тинторетто“; 44-е—30 сентября 1922 г.—Д. П. Гордеев: „О Гареджийских пещерных росписях“; 50-е—2 февраля 1923 г. — А. Н. Зограф: „О древнейших греческих монетах“; 51-е—15 марта 1923 г.—Б. Л. Богаевский: „Стенная живопись минойских и микенских дворцов“; 52-е — 22 марта 1923 г. — В. В. Згура: „Повторные портреты работы Тропинина, 1. Портреты Пушкина“; 53-е — 12 апреля

1923 г. — Н. Д. Флитнер: „Новейшие раскопки в долине Нила“; 55-е — 31 мая 1923 г. — С. Д. Недович: „Опыт конструкции художественных наук“; 57-е—13 июня 1923 г.—В. Н. Лазарев: „Новая работа Боттичелли в Петербурге“; 58-е—24 июня 1923 г.—Б. Г. Перетяткович: „К проблеме формы в искусстве“.

Еще при действии Устава 1916 г., признавая желательным пробуждать всячески среди своих студентов дух самостоятельной научно-исследовательской деятельности, Институт ввел в обычай объявление конкурсов на исполнение научных работ по заданным темам. Из числа таких работ следующие удостоились первых премий: Н. И. Толмачевской: „Описание елисаветинских церковных украшений в петербургских церквах“ (1918 г.), Т. Н. Ушаковой: „Голова Варвара в Эрмитажном собрании“ (1921 г.) и М. П. Лавровой: „Систематическое изложение взглядов Конрада Фидлера“ (1922 г.).

Также еще при действии старого Устава, Институт, в целях обеспечения себя притоком новых молодых научных сил, ввел для лиц, решивших себя посвятить по окончании Института всецело изучению истории искусств и проявлявших на этом пути значительные успехи, звание „Оставленного при Институте для подготовки к научной деятельности“. Во исполнение индивидуальной для каждого из оставленных программы научных занятий, означенными лицами были представлены следующие исследовательские работы: Н. А. Кожиным: „Композиция Мадонны среди роз в немецкой школе живописи“ С. Л. Каменецким: „Ассирийская капитель“ и Т. Н. Ушаковой: „Портрет Ливийца в Эрмитажном собрании“ (работа, премированная на конкурсе).

Институт естественно не мог не сознавать, что его внимание должно быть обращено особенно пристально в сторону памятников русского искусства. Первоначально изучение этих памятников на местах, как мы уже сказали, велось путем командировок и экспедиций. Затем Разряд Истории Изобразительных Искусств выделил особое Новгородское Отделение Института, в состав которого вошли: Действительные Члены Н. П. Сычев и Л. А. Мацулевич, Архитектор В. Н. Талепоровский, Ассистенты Л. Н. Дурново, А. А. Львова и Н. И. Толмачевская и Научные Сотрудники З. И. Крылова, М. И. Торопова, О. И. Руднева, Е. П. Сачавец-Федорович и др.

Основной целью Отделения являлось „всестороннее исследование и изучение памятников искусства Новгорода и его окрестностей, в частности составление общего топографического инвентаря художественных памятников Новгородской области (как неподвижных, так и подвижных)“, а в ближайшие задачи Отделения входили: „1) съемка (обыкновенная и изометрическая) архитектурных памятников, их описание, фотографирование и копирование; 2) описание, фотографирование и копирование росписей; 3) то же подвижных памятников искусства; 4) систематическое исследование местных архивов; 5) составление полной художественной и историко-археологической библиографии Новгорода; 6) научная публикация памятников и источников“ (статья 2 Положения о Новгородском Отделении, одобренного Советом Института 22 ноября 1919 г.).

Во исполнение этих задач, одновременно с выполнением копий и фотографий с отдельных памятников древней живописи, шла под руководством Н. П. Сычева и Л. А. Мацулевича интенсивная работа по изучению целых систем росписей. В частности в 1920 и 1921 гг. Научными Сотрудниками Института С. М. Гайдиным и Л. А. Дурново производились исследования росписей новгородских церквей: Волотовской, Феодора Стратилата и Спаса Нередицы.

Важнейшей работой Института в Новгороде следует признать в настоящее время научно-архитектурный обмер ц. Параскевы Пятницы на Ярославовом Дворище (1345 г.) — памятника исключительного по своему историко-культурному значению, так как часть его сохранилась от XII века.

Архитектурный обмер и археологическое обследование производились Научными Сотрудниками З. И. Крыловой, М. И. Тороповой и О. И. Руд-

невой под руководством архитектора-художника В. Н. Талепоровского. Работы велись с 1 сентября по 2 декабря 1920 г., с 6 июня по 16 октября 1921 г. и с 16 октября по 25 октября 1922 года.

Порядок производства работ в 1920 г. был таков. Сделаны глазомерные чертежи-рисунки. Промерены планы подцерковья и церкви на уровне 1,92 саж. при помощи причалок. Затем поставлены коренные леса внутри церкви на высоте 5 саж. (с тремя настилами: на уровне капителей колонн-столбищ, у пят подпружных арок и по барабанным окнам) и снаружи барабана на высоте 4 саж. (с тремя настилами: по окнам, декоративным арочкам и у главки). После этого сделаны планы щипцовых стен - на уровне 3,9 саж. и барабана — на уровне 5,85 саж. Промерены барабан и главка по фасаду, 5 продольных и 5 поперечных разрезов церкви. Общее количество сделанных чертежей за 1920 г.: планы—10 чертежей; альбом разрезов — 100 листов.

В 1921 г. было промерено подцерковье по соответствующим разрезам внутри церкви; зарисованы детали обнаженной бутовой кладки в большом масштабе и промерена самая кладка для определения характера ее. Обнаружилось, что старая кладка лучше всего сохранилась в левом нефе (под жертвенником) подцерковья. Здесь были установлены и выделены старые части кладки и позднейшие заделки стен. Среди заделок ясно видны столбища: прямоугольные — восточные и круглые — западные. В том же году поставлены леса кругом церкви: южного, восточного и северного фасадов до конька щипцовых стен и только щипцовой стены западного фасада (западная стена застроена торговыми складами). Число настилов наружных лесов было три. Для промера были вынуты рамы и снова вставлены с соответствующим ремонтом. Промерены все фасады, а также и скрытые пристройками их части на чердаках и помещениях соседних торговых складов. На чердаках были обнаружены остатки старых сводов и угловых рубчатых массивных пилястр, снаружи видных только с северного фасада. В результате этого выяснилась крестообразность плана церкви. 26 сентября 1921 г. открыт в люке между стенами торговых складов аркообразный вход в западной стене подцерковья, заделанный теперь на половину толщины стены. За 1921 г. сделаны 2 альбома фасадов и подцерковья (180 листов и 15 листов обмера кладки подцерковья).

В 1922 г. наружные и внутренние леса были сняты и подняты полы в церкви, для определения перехода церковных переделанных колонн в столбища подцерковья, и пол подвала. Каменного пола не найдено.

В течение работ фотографические съемки производил фотограф А. П. Павлович. Число негативов — 44.

С 1922 г. началось исполнение произведенного обмера в масштабных чертежах, что и производится в настоящее время. К 1 октября 1923 г. таковых исполненных чертежей предполагается — 30.

Ныне намечено произвести раскопки для определения мест старых фундаментных стен и отбивку штукатурки на щипцовых стенах для определения характера древнего покрытия, а также поднять крышу для определения толщины свода. Эти последние работы необходимы для завершения археологического исследования памятника, производящегося Л. А. Мацулевичем.

Что касается копирования памятников древне-русского искусства, то, как было сказано, наряду с работами в Новгороде, начатыми в 1918 г., шла работа и в других местах. В настоящее время в результате названных работ Институт обладает одним из лучших с о б р а н и й к о п и й с п р о и з в е д е н и й д р е в н е - р у с с к о й ж и в о п и с и, которое должно явиться ценнейшим матерьялом для сравнительного их изучения и которое сыграет, вероятно, немалую роль в деле преподавания истории древнерусского искусства в Институте, а также и в культурно-просветительной его деятельности.

Небесполезным поэтому будет привести здесь перечень этих работ (в хронологическом порядке их исполнения):

1918 г. — Новгород, ц. Спаса Нередицы: 1) Сретение — раб. Н. И. Толмачевской; 2) Введение во Храм — ее же; 3) Христос и Предтеча (деталь Крещения)—ее же; 4) Ангелы (дет. Крещения) — ее же; 5) Крестящиеся (дет. Крещения) — ее же; 6) Св. Варвара — ее же; 7) Св. Фекла — ее же; 8) Св. Ефросинья — ее же; 9) Шествие праведных в рай — ее же; 10) Праотцы Адам и Ева—ее же; 11) Ангел, разворачивающий небесную сферу - ее же; 12) Ангел с весами — ее же; 13) Мучения грешников — ее же; 14) Богоматерь с благоразумным разбойником — ее же; 15) Св. Домника — раб. Л. А. Дурново; 16) Св. Петр Александрийский — раб. Н. И. Толмачевской; 17) Христос — ее же; 18) Богоматерь — ее же; 19) Креститель—ее же; 20) Св. Иаков Алфеев — ее же; 21) Воскресение Мертвых—ее же; 22) Рождество Богоматери — ее же; 23) Богоматерь из апсиды — ее же; 24) Часть южн. стены—ее же. Новгород, ц. Спаса Преображения в Ковалеве: 25) Ангел, стерегущий вход — раб. Н. И. Толмачевской; 26) Св. Воин—ее же; 27) Свв. Борис и Глеб — раб. Л. А. Дурново. Новгород, Николо-Дворищенский собор: 28) Жена Иова — раб. Н. И. Толмачевской; 29) Жена Иова — раб. Л. А. Дурново. Новгород, Древлехранилище: 30) Св. Сергий — раб. Н. И. Толмачевской. Иконы: 31) Богоматерь, 32) Архангел (обе—детали иконы „Всякое дыхание")—обе раб. Л. А. Дурново; 33) Свв. Власий и Спиридоний — раб. Н. И. Толмачевской.

1919 г. — Владимир, Успенский собор: 34) Ангел, ведущий младенца Предтечу в пустыню — раб. Н. И. Толмачевской; 35) Шествие свв. жен в рай — раб. Л. А. Дурново; 36) Шествие праведных в рай — раб. Н. И. Толмачевской. Владимир, Дмитровский собор: Детали Страшного Суда: 37) Апостол в рост — раб. Н. И. Толмачевской; 38) Апостол по грудь — раб. Н. И. Толмачевской. 39) Апостол по грудь — ее же; 40) Апостол по грудь — раб. Л. А. Дурново; 41) Ангел — ее же; 42) Ангел — раб. Н. И. Толмачевской; 43) Ангел — ее же; 44) Ангел — ее же. Владимир, Успенский женский монастырь: 45) Икона Житие св. Николая Чудотворца — раб. Л. А. Дурново; 46) Тоже — ее же.

1920 г. — Новгород, ц. Феодора Стратилата: 47) Прор. Илья — раб. А. А. Львовой; 48) Прор. Даниил — раб. Л. А. Дурново; 49) Богоматерь из Благовещения — раб. Н. И. Толмачевской; 50) Благовещение св. Анне — ее же; 51) Сошествие во Ад — ее же; 52) Святой (на хорах)—ее же; 53) Житие св. Феодора Тирона (фрагмент) - раб. Л. А. Дурново; 54) Мучение св. Феодора Стратилата — ее же; 55) Григорий Богослов — раб. А. А. Львовой; 56. 57. 58. 59) Орнаменты — раб. Н. И. Толмачевской; 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67) Орнаменты — раб. Л. А. Дурново.

1921 г. — Ферапонтов монастырь, собор Рождества Богоматери: 68) Притча о неимущем одеяния брачна — раб. Н. И. Толмачевской; 69) Ангел и прор. Даниил — ее же; 70) Роман Сладкопевец — ее же; 72) Праотец Авель — раб. О. А. Левашевой; 73) Прор. Давид — ее же; 74) Целование Елизаветы — ее же; 75) Вечеря у Лазаря — ее же. Новгород, ц. Феодора Стратилата: 76) Арх. Гавриил — раб. А. А. Львовой; Новгород, ц. Рождества на Кладбище: 77) Арх. Гавриил—раб. А. В. Ухановой. Новгород, ц. Успения на Волотовом поле: 78) Введение во храм — раб. А. А. Дурново; 79) Рождество (дет.) — раб. А. А. Львовой; 80) Воскресение Лазаря—раб. Н. И. Толмачевской; 81) Сретение. Голова Симеона — раб. Н. И. Толмачевской; 82) Крещение (дет.)—раб. Н. И. Толмачевской; 83) Арх. Гавриил (дет. Благовещения) — раб. Е. П. Сачавец-Федорович; 84) Голова пророка — ее же; 85) Голова кн. Бориса — раб. А. А. Львовой.

1922 г. — Новгород, собор св. Софии: 86) Свв. Константин и Елена— раб. Л. А. Дурново. Новгород, ц. Рождества на Кладбище: 8) Успение— раб. Н. И. Толмачевской. Новгород, ц. Феодора Стратилата: 88) Предтеча — раб. К. А. Большевой. Новгород, Древлехранилище: 89) Житие св. Сергия — раб. К. А. Большевой.

Прориси: Новгород, ц. Успения на Волотовом поле: 90) Видение Пахомия — раб. Л. А. Дурново 1921 г.; 91) Вход в Иерусалим — ее же 1921 г. Миниатюры: Москва, Исторический музей: 92) Танец Мириам. Сербская Псалтирь — раб. А. А. Львовой 1921 г.; 93) Спаситель (из той же

псалтыри) — ее же 1921 г.; 94) Крещение (из той же псалтыри) — ее же 1921 г.; Петербург, Публичная Библиотека: 95) Заглавные буквы Пантелеймоновского Евангелия (n⁰ 1 Софиевской библиотеки) — раб. А. А. Львовой 1922 г.; 96) тоже — ее же 1922 г.; 97) Заглавные буквы и заставки из Путятиной Минеи XI в. (n⁰ 202 Софиевской библиотеки)—ее же 1922 г.; 98) Заглавные буквы Евангелия XIV в. (n⁰ 4 Софиевской библиотеки) — ее же 1922 г.

Основания, сходные с теми, которые привели Институт к мысли о создании особого Новгородского Отделения, обусловили и учреждение Комитета по Изучению Художественных Памятников Петербурга и Окрестностей (§ 4, примеч. Устава Института). По мнению авторов докладной записки об учреждении этого Комитета, „Петербург с последней четверти XVIII в. делается столицей мирового зодчества... Именно в Петербурге основные типы достижения зодческого совершенства были даны в наиболее чистом и совершенном виде... Изучить град Петров важно не только с точки зрения местных интересов... но и для всеобщей истории искусства вообще и архитектуры в особенности“.

Исходящий из приведенных соображений план работ Комитета предусматривает следующие задания: 1) составление инвентаря всех замечательных в художественном и историческом отношениях зданий или отделок, непосредственно со зданиями связанных, в Петербурге и ближайших окрестностях; 2) составление художественно-исторической карты Петербурга; 3) систематическое изучение всех памятников петербургского искусства или тесно с ним связанных, производимое с возможною полнотою, обмерами, зарисовками, фотографированием. обследованием собраний как в Петербурге, так и вне его; 4) исследование архивных данных, относящихся к истории петербургского искусства; 5) систематическое обследование литературы; 6) сводка всех добытых данных и результатов для подготовки их к печатанию в изданиях Института.

Во исполнение этих предначертаний с 1921 г. осуществлялись Комитетом несколько групп работ.

Под руководством Л. А. Ильина произведены О. А. Шепелевской обмеры домика анненского времени на Кадетской линии Васильевского Острова.

В 1922 г. приступлено к обмерам здания Первого Кадетского Корпуса.

На Лазаревском кладбище, также под руководством Л. А. Ильина, Научными Сотрудниками Н. П. Гавриловой и О. И. Рудневой в 1921 и 1922 гг. обмерены и зарисованы 22 памятника. Работа эта являлась особенно настоятельной в виду общего угрожаемого состояния надгробий.

Летом 1922 г. начались обмеры внутренних помещений Павловского дворца, ведшиеся под руководством архитектора В. Н. Талепоровского Научными Сотрудниками Института З. И. Крыловой и М. И. Тороповой.

Сделаны планы зал „войны“ и „мира“; разрезы: два осевых и два диагональных; детали: камина, плафона (купола) ниш, арматуры фриза ниш, карниза. Чертежи исполнены в карандаше. Необмеренными остались плафоны зал в виду отсутствия лесов.

В Павловском дворце приступлено также летом 1922 г. к копированию и изучению наружных росписей галлереи Гонзаго (находящейся под постоянной угрозой гибели или повреждения), с использованием относящихся к деятельности этого художника данных в Павловском архиве. Эти работы выполняются Научными Сотрудниками Н. В. Исаченко и А. Н. Суворовой.

Председателем Комитета по Изучению Художественных Памятников Петербурга и его Окрестностей состоит Л. А. Ильин, а Членами: В. П. Зубов, В. Я. Курбатов и В. Н. Талепоровский.

Переходя к обозрению издательской деятельности Института по Разряду Истории Изобразительных Искусств, прежде всего, как об этом было уже сказано выше, надлежит отметить появление в свет двух выпусков тома I „Ежегодника Российского Института Истории

Искусств“. В первом выпуске была помещена первая часть исследования О. Ф. Вальдгауэра: „Очерки по истории античного портрета“, а во втором—статьи: В. В. Бартольда: „Башня Кабуса“ и „Ориентировка первых мусульманских мечетей“; В. В. Струве: „Эрмитажная стэла Харемхеба“; Н. Д. Флитнер: „Стекольно-керамические мастерские Тель-Амарны“; О. Ф. Вальдгауэра: „Эрмитажная статуэтка Диомеда“; Д. А. Шмидта: „Ян и Саломон де Брай“; В. К. Мальмберга: „Рисунок «Портрет золотых дел мастера» учителя Дюрера“; Э. К. Липгарта: „О некоторых вариантах типа Мадонны Бенуа“; И. И. Жарновского: „Савольдо“; Л. А. Мацулевича: „Рельефы Дмитровского собора во Владимире“.

Третий выпуск (т. II), уже переданный для печати в Петроградское Отделение Государственного Издательства, будет посвящен окончанию „Очерков по истории античного портрета“ О. Ф. Вальдгауэра, а четвертый (т. III) — исследованию С. Ф Ольденбурга: „Живопись Дунь-Хуанских пещер“ (фототипические таблицы к этому выпуску уже готовы). Пятый выпуск предполагается посвятить исследованию Л. А. Мацулевича о живописи Ферапонтова монастыря.

В ближайшее время в книгоиздательстве „Academia“ должны начать выходить в виде отдельных сборников труды Разряда, менее обширные по своим размерам, чем статьи, предназначаемые для „Ежегодника“, и не требующие столь богатого иллюстрационного материала; сюда же будут входить научного характера рецензии о вновь вышедших книгах. В первых выпусках появятся статьи: Д. В. Айналова: „Гоголь и Иванов в Риме“; О. И. Бич: „Керамика Перу в Эрмитаже“; Д. П. Гордеева: „Две византийские эмали“; В. В. Згура: „Два портрета Пушкина работы Тропинина“; В. П. Зубова: „Заметки о голландских картинах Павловского дворца-музея“; В. Н. Лазарева: „Строгановское Благовещение Филиппино Липпи“; А. М. Папе: „Картина Я. де Брая из собрания Фаберже“; Т. Н. Ушаковой: „Гравюры Дюрера и Шонгауэра“ и „Портретные бюсты времен Траяна“; Н. Д. Флитнер: „Статуетка богини Ма“; рецензии акад. В. В. Бартольда, Г. О. Боровки, Д. А. Шмидта и Е. А. Хариновой. Особые сборники будут посвящены статьям по архитектуре и декоративному искусству в России конца XVIII в. и первой половины XIX в. (под редакцией В. Я. Курбатова) и по древне-русской фресковой живописи (под редакцией Н. П. Сычева).

Из переводных сочинений готовы к печати: Вёльфлин: „Основные положения истории искусств“, его же: „Юношеские произведения Микеланжело“ и Фридлендер: „Литография“.

Далее особым изданием предполагается напечатать исследование о ц. Параскевы Пятницы в Новгороде. Сюда должны войти результаты художественно-исторического обследования этого памятника Л А. Мацулевичем и атлас чертежей, исполненных Научными Сотрудниками З. И. Крыловой и М. И. Тороповой под руководством архитектора В. Н. Талепоровского.

Результаты других обмерных работ, ведущихся Институтом, предполагается современем также издать.

Наконец, в программу Разряда входит издание „Русского Художественного Архива“, в котором прежде всего должны начаться печатанием художественно - исторические документы, имеющиеся в Павловском Дворце-Музее.

Являясь исследовательским учреждением, с одной стороны, и озабочиваясь подготовкой специалистов в области истории искусств, с другой, Институт естественно должен был столкнуться с вопросом о постановке эстетического образования и воспитания в средней школе и о подготовке преподавателей истории изобразительных искусств.

В 1916 и 1917 гг. в стенах Института собиралась комиссия, избранная на основании постановления Совещания директоров средних учебных заведений Петроградского Учебного Округа, для обсуждения указанных выше вопросов. Комиссия разработала, между прочим, программу озна-

комления с памятниками искусства в VI и VII классах гимназий и подробный примерный список диапозитивов для средней школы.

После революции, когда власть решительно обратила внимание на постановку изучения искусства в школе и включила историю искусств в число предметов школьного преподавания, Институт счел своей обязанностью содействовать делу подготовки преподавательского персонала для упомянутой цели.

Весной 1918 г. (20 мая — 9 июня) Институтом были организованы для преподавателей и преподавательниц средних и высших начальных учебных заведений трехнедельные каникулярные курсы с целью подготовления преподавателей к разбору памятников искусства в классе и к художественно-историческим экскурсиям с учениками. На курсах этих велись следующие занятия: Акад. М. И. Ростовцевым: „Античное искусство на Юге России" (6 лекций); О. Ф. Вальдгауером „Классическое искусство в школе" (10 лекций), „Античные скульптуры Эрмитажа", „Античные вазы Эрмитажа". „Музей слепков Академии Художеств"; В. П. Зубовым: „Итальянское искусство в школе" (6 лекций); Н. П. Сычевым: „Основы древне-русской живописи допетровской эпохи" (6 лекций); В. Я. Курбатовым: „Ознакомление с памятниками русского искусства императорского периода" (9 лекций), „Осмотр дворцов, церквей и других художественных памятников Петрограда"; И. И. Жарновским: „Картины Эрмитажа" (6 лекций); А. А. Броком: „О принципах художественного воспитания" (доклад); В. А. Голованем: „Введение в изучение искусства" (курс практической эстетики, 12 лекций).

В виду успеха этих курсов и в дополнение к ним, осенью того же года были снова устроены курсы. Занятия велись: О. Ф. Вальдгауером: „Классическое искусство в школе" (10 лекций), „Музей древней скульптуры Павловского дворца" (1 лекция); В. А. Голованем: „Введение в изучение искусства" (курс практической эстетики, 14 лекций); И. И. Жарновским: „Картины Эрмитажа" (8 лекций); В. П. Зубовым: „Западно-европейское искусство в школе" (6 лекций), „Теоретические основы искусствоведения" (2 лекции), „Павловск" (2 лекции), „Гатчина" (2 лекции); В. Я. Курбатовым: „Памятники русского искусства XVII—XIX вв. в связи с историей европейских стилей" (12 лекций); акад. С. Ф. Ольденбургом: „Буддийский пещерный храм" (2 лекции); Л. Г. Оршанским: „Детские рисунки" (2 лекции). „Иллюстрированные книги для детей" (2 лекции), „Игрушки" (2 лекции); В. Н. Ракинтом: „О восприятии архитектуры" (2 лекции); Н. П. Сычевым: „Основы древне-русской живописи допетровской эпохи" (6 лекций; Б. В. Фармаковским: „Ольвия" (4 лекции); Д. А. Шмидтом: „Тициан" (2 лекции). При курсах была организована выставка цветных репродукций с картин нидерландской, немецкой и итальянской школ живописи (с объяснениями).

В том же 1918 г. Институт примкнул к Просветительной Ассоциации Петербургских Ученых Учреждений и Высших Учебных Заведений, которая ставила, между прочим, своей задачей „...подготовку деятелей для народных аудиторий, курсов и университетов" (Устав, ст. 45).

В 1919 г. было основано Художественно-Педагогическое Общество при Российском Институте Истории Искусств, поставившее себе две главных цели: 1) выработку программы для преподавания истории искусств в средней школе в виду введения этого предмета на старшей ступени оной и 2) объединение педагогов, интересующихся историей искусства или преподающих искусство в средней школе путем чтения ими докладов и лекций на художественно-педагогические темы.

Для достижения первой цели Обществом был устроен ряд докладов, при чем специально установлению метода и программы преподавания в средней школе были посвящены доклады А. А. Брока и А. А. Починкова, вызвавшие оживленный обмен мнений. Затем Обществом были делегированы лица в комиссию при Наркомпросе (при коллегии экспертов), созданную для выработки общей программы преподавания истории искусств в трудовой школе.

Для достижения второй цели в Обществе состоялся ряд сообщений на художественные темы.

Проработав около полутора года, в виду отмены в программе средней школы обязательного предмета истории искусств—Общество, за невозможностью достижения главной своей цели, прекратило свою деятельность.

Что касается учебной деятельности Разряда, то деятельность эта, начатая с весны 1913 г. в сравнительно скромных размерах, постепенно расширялась и приобретала все более и более планомерный характер. С 1913 г. по 1918 г. печатались ежегодно обозрения преподавания, содержавшие не только расписания лекций, но и краткую программу их.

Начиная с осеннего семестра 1913 г. были введены практические занятия.

В 1915 г. преподаванию истории искусств в Институте был придан характер высшего учебного заведения с трехлетним курсом, имеющим целью дать обучающимся законченное художественно-историческое образование. Соответственно с этим Устав Института 1916 г. (ст. 6) разделяет все преподавание истории изобразительных искусств на три Отдела: 1) русского, древне-христианского и византийского искусства (3 кафедры), 2) древнего искусства (1 кафедра) и 3) западно-европейского искусства (4 кафедры).

Ежегодно по этим Отделам (и четвертому—истории и теории музыки) читаются не менее девяти из следующих предметов (ст. 5 Устава):

I. По Отделу русского и византийского искусства: 1) древне-христианское искусство, 2) византийское искусство, 3) древнерусское искусство: великокняжеский и царский периоды, 4) русская иконопись Новгородского периода, 5) русская иконопись Московского периода, 6) строгановская школа иконописи и царские живописцы, 7) русское искусство императорского периода, 8) русское декоративное и прикладное искусство.

II. По Отделу древнего искусства: 1) искусство древнего Востока, 2) греческое искусство, 3) эллинистическое и римское искусство.

III. По Отделу западно-европейского искусства: 1) романо-готическая архитектура, 2) романо-готическая пластика и орнаментика, 3) романо-готическая живопись, 4) итальянское Раннее Возрождение, 5) итальянское Высокое Возрождение, 6) итальянское Барокко, 7) старо-нидерландское искусство, 8) французское искусство, 9) испанское искусство, 10) английское искусство, 11) немецкое искусство.

Сверх того читаются ежегодно не менее двух из следующих специальных курсов: 1) эстетика, методология и теория стилей, 2) орнаментика, 3) история миниатюрной живописи, 4) графические искусства, 5) минойское искусство, 6) греческая вазовая живопись, 7) античная стенная живопись, 8) русское деревянное зодчество, 9) русские лицевые рукописи, 10) русское портретное искусство, 11) искусство Индии, Китая и Японии, 12) западно-европейское искусство XIX—XX вв., 13) история бытовой живописи, 14) история пейзажной живописи, 15) история европейской портретной живописи, 16) европейский импрессионизм, 17) западно-европейское прикладное искусство, 18) декорационное искусство, 19) история одежды, 20) музеография.

В 1919 г. приведенная схема преподавания подверглась переработке и был составлен план учебной деятельности, при чем выполнение его ложилось на обновленный преподавательский состав, о выборах которого в этом году было сказано выше, в общем очерке истории Института.

Новый план преподавания был рассчитан на то, чтобы студенты получали в течение четырех лет запас знаний, необходимый для специалиста по одной из групп преподаваемых в Институте научных дисциплин. В связи с этим были приняты соответствующие программы прохождения курса студентами.

Преподавательская деятельность Института по Разряду Истории Изобразительных Искусств несколько затихла с последним преобразованием Института. В 1921—22 гг. занятия шли, главным образом, с лицами, го-

товившимися к сдаче испытаний и подаче сочинения на звание Научного Сотрудника II категории.

С осени 1922 г. учебная жизнь Института в виде „Курсов для подготовки специалистов“ вновь приобрела более оживленный характер, причем в связи с разработкой вопросов, касающихся преподавания на означенных Курсах, Разрядом Истории Изобразительных Искусств был принят с 1923 г. новый, переработанный план учебной деятельности следующего содержания.

I. Отдел древнего искусства. Кафедра искусства Классического Востока. I год. Искусство и археология Месопотамии (4 ч.); Искусство хеттов (2 ч.); Искусство Элама (2 ч.); Семинарии, просеминарии и специальные курсы. Практические занятия по чтению иероглифов (для студентов подготовительного года — 4 ч.). II год.—Искусство и археология Египта (4 ч.); Искусство Эфиопии (2 ч.); Прикладное искусство Египта (2 ч.); Семинарии, просеминарии и специальные курсы. Практические занятия по чтению иероглифов (для студентов подготовительного года — 4 ч.). III год. Искусство и археология Сирии, Финикии, Палестины и Малой Азии (4 ч.); Искусство и археология Ирана до начала господства Ислама (4 ч.); Семинарии, просеминарии и специальные курсы. Практические занятия по чтению иероглифов (для студентов подготовительного года — 4 ч.).

Кафедра античного искусства. I год. Античное искусство до эпохи персидских войн (4 ч.); Введение в классическую археологию (2 ч.); Археология Юга России (Доскифское время; скифы и эллины в архаическую эпоху — 2 ч.); Доисторическое искусство (2 ч.); Искусство первобытных народов (2 ч.); Семинарии просеминарии и специальные курсы; Общий курс античного искусства (ежегодно для слушателей других специальностей — 4 ч.). II год. Греческое искусство V и IV вв. до Р. Х. (4 ч.); Быт и религия греков (2 ч.); Археология Юга России (классическая и раннеэллинистическая эпоха — 2 ч.); Глиптика (2 ч.); Искусство древне-американских культурных народов (курс специальный—2 ч.); Греческая вазовая живопись (курс специальный—2 ч.), Семинарии, просеминарии и специальные курсы; Общий курс античного искусства (ежегодно для слушателей других специальностей—4 ч.). III год. Эллинистическое и римское искусства (4 ч.): Быт и религия римлян (2 ч.); Археология Юга России, поздне-эллинистическое и римское время (2 ч.); Классическая нумизматика (2 ч.); Римское провинциальное искусство (курс специальный—2 ч.); Топография Рима (курс специальный—2 ч.); Система греческого искусства (техника и стили, курс специальный—2 ч.); Семинарии, просеминарии и специальные курсы; Общий курс античного искусства (ежегодно для слушателей других специальностей — 4 ч.).

II. Отдел дальне-восточного искусства. I год. Китайское искусство (архитектура, живопись, пластика — 4 ч.); Индийское искусство (2 ч.); Китайская и японская керамика (2 ч.); Семинарии, просеминарии и специальные курсы. II год. Японское искусство (живопись и графика—4 ч.); Буддийское искусство (2 ч.); Семинарии, просеминарии и специальные курсы. III год. Японское искусство (архитектура и пластика—4 ч.); Корейское искусство (2 ч.); Семинарии, просеминарии и специальные курсы.

III. Отдел византийского и мусульманского искусства. Кафедра византийского искусства. I год. Древне-христианское искусство и археология (4 ч.); Семинарии, просеминарии и специальные курсы. II год. Византийское искусство до Македонской династии (4 ч.); Семинарии, просеминарии и специальные курсы. III год. Византийское и неовизантийское искусство с эпохи Македонской династии до падения Константинополя (4 ч.); Христианское искусство Кавказа (2 ч.); Семинарии, просеминарии и специальные курсы.

Кафедра мусульманского искусства. I год. Мусульманское искусство, его основы и история (общий курс — 2 ч.); Мусульманская культура (Передняя Азия, Египет, Персия, Туркестан — 2 ч.); Семинарии, просеминарии и специальные курсы. II год. Сассанидское искусство

и культура (2 ч.); Сельджукское и персидское искусство (2 ч.); Мусульманское искусство средней Азии (2 ч.); Семинарии, просеминарии и специальные курсы. III год. Искусство Мусульманского Запада (2 ч.); Мусульманское искусство Индии и Дальнего Востока (2 ч.); Османское искусство (2 ч.); Семинарии, просеминарии и специальные курсы.

IV. Отдел западно-европейского искусства. Кафедра средневекового искусства. I год. Средневековое искусство — ч. I (4 ч.); Семинарии, просеминарии и специальные курсы. II год. Средневековое искусство — ч. II (4 ч.); Семинарий или курс по средневековой латыни (2 ч.); Семинарии, просеминарии и специальные курсы. III год. Средневековое искусство—ч. III (4 ч.); Семинарий или курс по палеографии (2 ч.); Семинарии, просеминарии и специальные курсы.

Кафедра нового искусства. I год. Итальянская архитектура Возрождения и Барокко (4 ч.); Итальянская пластика Раннего Возрождения (2 ч.); Итальянская живопись Раннего Возрождения (4 ч.); Живопись эпохи Возрождения в Германии и Нидерландах (4 ч.); Западно-европейская нумизматика (специальный курс—2 ч.); Семинарии, просеминарии и специальные курсы. Общий курс искусства Возрождения в Италии и на Севере (ежегодно для студентов других специальностей — 4 ч.); II год. Северная архитектура Возрождения, Барокко, Рококо и Классицизма (4 ч.); Итальянская пластика Высокого Возрождения и Барокко (2 ч.); Итальянская живопись Высокого Возрождения и Барокко (4 ч.); Общий курс прикладного искусства (курс факультативный—4 ч.); История гравюры (курс специальный—2 ч.). Специальные курсы по истории прикладного искусства. Семинарии, просеминарии и специальные курсы. Общий курс искусства Возрождения в Италии и на Севере (ежегодно для студентов других специальностей—4 ч.); III год. Французская живопись и пластика (4 ч.); Живопись XVII в. в Голландия и Фландрии (4 ч.), или отдельно (по 2 ч.); Испанская живопись и пластика (4 ч.); Северная пластика Возрождения (курс факультативный — 2 ч.); Северная пластика Барокко (курс факультативный—2 ч.); Английская живопись (курс факультативный—2 ч.). Семинарии и специальные курсы. Общий курс искусства Возрождения в Италии и на Севере (ежегодно для студентов других специальностей — 4 ч.).

Кафедра новейшего искусства. I год. Классицизм (2 ч.); Семинарии, просеминарии и специальные курсы. II год. Романтизм (4 ч.); Семинарии, просеминарии и специальные курсы. III год. Реализм и Импрессионизм (4 ч.); Семинарии, просеминарии и специальные курсы.

V. Отдел русского искусства. Кафедра древне-русского искусства. I год. Древне-русское искусство домонгольского и монгольского периодов (4 ч.); Искусство на Юге России в византийскую эпоху (2 ч.); Семинарии, просеминарии и специальные курсы. II год. Искусство эпохи образования великорусского государства (2 ч.); Архитектура Московской Руси (2 ч.); Семинарий или курс по славянской и русской палеографии (2 ч.); Семинарии, просеминарии и специальные курсы. III год. Живопись Московской Руси (2 ч.); Методология древне-русского искусства и источниковедение (общий курс — 2 ч.); Прикладное искусство древней Руси (2 ч.); Семинарии, просеминарии и специальные курсы.

Кафедра нового и новейшего русского искусства. I год. Русская архитектура и декоративная пластика XVIII в. (4 ч.); Русская живопись XVIII в. (2 ч.); Русская скульптура XVIII — XX в.в. (2 ч.); Семинарии, просеминарии и специальные курсы. II год. Русская архитектура и декоративная пластика XIX — XX вв. (4 ч.); Русская живопись первой половины XIX в. (2 ч.); Семинарии, просеминарии и специальные курсы. III год. Русское прикладное искусство XVIII — XX вв. (4 ч.); Русская живопись второй половины XIX в. и XX в. (2 ч.); Семинарии, просеминарии и специальные курсы.

VI. Отдел теории искусства. I год: История эстетики (4 ч.); Введение в изучение искусств (ежегодный курс для слушателей всех специальностей — 2 ч.); Семинарии, просеминарии и специальные курсы. II год. Эстетика (или обзор эстетических учений — 4 ч.); Введение в изу-

чение искусств (ежегодный курс для слушателей всех специальностей—2 ч.). История и теория перспективы (курс специальный). Семинарии, просеминарии и специальные курсы. III год. Общее учение об искусстве (4 ч.); Введение в изучение искусств (ежегодный курс для слушателей всех специальностей—2 ч.); Семинарий, просеминарий и специальные курсы.

Применительно к изложенному нормальному плану учебной деятельности Разряда были составлены также следующие „Программы прохождения Курсов на Разряде Истории Изобразительных Искусств Российского Института Истории Искусств".

I. Для специализирующихся по кафедре искусства Классического Востока. Подготовительный год: Государственное устройство С. С. С. Р. (2 ч.); Социология искусства (2 ч.); Один курс по средневековому искусству (2 ч.); Один курс по искусству Возрождения (2 ч.); Один курс по византийскому искусству (2 ч.); Практические занятия по чтению иероглифов (2 ч.); Новый язык (кроме сданного при поступлении —2 ч.).

В течение специального трехлетия: Исторический материализм (2 ч.); Шесть курсов по кафедре (12 ч.); Три семинария по кафедре (6 ч.); Три курса по античному искусству (6 ч.); Два семинария по античному искусству (4 ч.); Один курс по мусульманскому искусству (2 ч.); Один курс по новому западно-европейскому искусству (2 ч.); Латинский язык (проходится вне Института); Греческий язык (проходится вне Института).

Кроме того сдаются выпускные экзамены по искусству Дальнего Востока, древне-христианскому, новейшему западно-европейскому, древне-русскому, новому русскому, теории искусства (согласно одобренному Разрядом списку пособий).

II. Для специализирующихся по кафедре античного искусства. Подготовительный год: Государственное устройство С. С. С. Р. (2 ч.); Социология искусства (2 ч.); Один курс по средневековому искусству (2 ч.); Один курс по искусству Возрождения (2 ч.); Один курс по византийскому искусству (2 ч.); Греческий язык (проходится вне Института); Латинский язык (проходится вне Института); Новый язык (кроме сданного при поступлении —2 ч.).

В течение специального трехлетия: Исторический материализм (2 ч.); Восемь курсов по кафедре (в том числе один курс по археологии Юга России и один курс по классической нумизматике — 16 ч.); Шесть семинариев по кафедре (12 ч.); Два курса по искусству Классического Востока (4 ч.); Один семинарий по искусству Классического Востока (2 ч,); Один семинарий по новому западно-европейскому искусству (2 ч.).

Кроме того сдаются выпускные экзамены по искусству Дальнего Востока, древне-христианскому, новейшему западно-европейскому, мусульманскому, древне-русскому, новому русскому и теории искусства (согласно одобренному Разрядом списку пособий).

III. Для специализирующихся по кафедре византийского искусства. Подготовительный год: Государственное устройство С. С. С. Р. (2 ч.); Социология искусства (2 ч); Один курс по античному искусству (2 ч.); Введение в изучение искусства (2 ч.); Два курса по новому западно-европейскому искусству (4 ч.); Один просеминарий или семинарий по античному искусству (2 ч.); Новый язык (кроме сданного при поступлении—2 ч.).

В течение специального трехлетия: Исторический материализм (2 ч.); Пять курсов по кафедре (из которых не менее одного по древне-христианскому искусству—10 ч.); Четыре семинария по кафедре (из которых не менее одного по древне-христианскому искусству—8 ч.); Два курса по мусульманскому искусству (4 ч.); Два семинария по мусульманскому искусству (4 ч.); Два курса по средневековому искусству (4 ч.); Один семинарий по средневековому искусству (2 ч.); Один курс по архитектуре нового времени (2 ч.); Два курса по древне-русскому искусству (4 ч.); Один семинарий по древне-русскому искусству (2 ч.); Латинский язык (проходится вне Института); Греческий язык (проходится вне Института).

Кроме того сдаются выпускные экзамены по искусству Классического Востока, Дальнего Востока, новейшему западно-европейскому, новому русскому и теории искусства (согласно одобренному Разрядом списку пособий).

IV. Для специализирующихся по кафедре средневекового искусства. Подготовительный год: Государственное устройство С. С. С. Р. (2 ч.); Социология искусства (2 ч.); Один курс античного искусства (2 ч.); Один курс древне-русского искусства (2 ч.); Введение в изучение искусства (2 ч.); Один просеминарий по кафедре (2 ч.); Один просеминарий или семинарий по античному искусству (2 ч.); Один просеминарий или семинарий по античному или древне-христианскому искусству (2 ч.); Новый язык (кроме сданного при поступлении — 2 ч.).

В течение специального трехлетия: Исторический материализм (2 ч.); Шесть курсов по кафедре (12 ч.); Один курс по древне-христианскому искусству (2 ч.); Два курса по византийскому искусству (4 ч.); Один курс по мусульманскому искусству (2 ч.); Один курс по архитектуре нового времени (2 ч.); Четыре курса по новому западно-европейскому искусству (8 ч.); Два курса по античному искусству (4 ч.); Три семинария по кафедре (6 ч.); Один семинарий по новому западно-европейскому искусству (2 ч.); Латинский язык (проходится вне Института); Итальянский язык (проходится вне Института).

Кроме того сдаются выпускные экзамены по искусству Классического Востока, Дальнего Востока, новейшему западно-европейскому, новому русскому и теории искусства (согласно одобренному Разрядом списку пособий).

V. Для специализирующихся по кафедре нового западно-европейского искусства. Подготовительный год: Государственное устройство С. С. С. Р. (2 ч.); Социология искусства (2 ч.); Один курс по античному искусству (2 ч.); Один курс по византийскому искусству (2 ч.); Один курс по древне-русскому искусству (2 ч.); Один курс по новому русскому искусству (2 ч.); Введение в изучение искусства (2 ч.); Один просеминарий по кафедре (2 ч.); Один просеминарий или семинарий по античному искусству (2 ч.); Новый язык (кроме сданного при поступлении—2 ч.).

В течение специального трехлетия: Исторический материализм (2 ч.); Девять курсов по кафедре (18 ч.); Четыре семинария по кафедре (8 ч.); Два курса по античному искусству (4 ч.); Два курса по средневековому искусству (4 ч.); Один курс по древне-русскому искусству (2 ч.); Один курс по новейшему западно-европейскому искусству (2 ч.); История живописной техники (1 ч.); Один семинарий по средневековому искусству (2 ч.); Латинский язык (проходится вне Института); Итальянский язык (проходится вне Института).

Кроме того сдаются выпускные экзамены по искусству Классического Востока, Дальнего Востока, древне-христианскому, мусульманскому и теории искусства (согласно одобренному Разрядом списку пособий).

VI. Для специализирующихся по кафедре новейшего западно-европейского искусства. Подготовительный год: Государственное устройство С. С. С. Р. (2 ч.); Социология искусства (2 ч.); Один курс по античному искусству (2 ч.); Один курс по византийскому искусству (2 ч.); Один курс по древне-русскому искусству (2 ч.); Введение в изучение искусства (2 ч.); Один просеминарий по выбору (2 ч.); Один курс по кафедре теории искусства (2 ч.); Новый язык (кроме сданного при поступлении — 2 ч.).

В течение специального трехлетия: Исторический материализм (2 ч.); Три курса по кафедре (6 ч.); Три семинария по кафедре (6 ч.); Два курса по средневековому искусству (4 ч.); Один семинарий по средневековому искусству (2 ч.); Шесть курсов по новому западно-европейскому искусству (12 ч.); Два семинария по новому западно-европейскому искусству (4 ч.); Два курса по новому русскому искусству (4 ч.); Два курса по новейшему русскому искусству (4 ч.); Два семинария по новому и

новейшему русскому искусству (4 ч.); История живописной техники (1 ч.); Пластическая анатомия и перспектива (1 ч.).

Кроме того сдаются выпускные экзамены по искусству Классического Востока, Дальнего Востока и мусульманскому искусству (согласно одобренному Разрядом списку пособий).

VII. Для специализирующихся по кафедре древне-русского искусства. Подготовительный год: Государственное устройство С. С. С. Р. (2 ч.); Социология искусства (2 ч.); Один курс по античному искусству (2 ч.); Один курс по искусству Возрождения (2 ч.); Один курс по средневековому искусству (2 ч.); Введение в изучение искусства (2 ч.); Один просеминарий или семинарий по античному искусству (2 ч.); Новый язык (кроме сданного при поступлении—2 ч.).

В течение специального трехлетия: Исторический материализм (2 ч.); Шесть курсов по кафедре (12 ч.); Три семинария по кафедре (6 ч.); Три курса по новому русскому искусству (6 ч.); Два курса по византийскому искусству (4 ч.); Два курса по средневековому искусству (4 ч.); Один курс по древне-христианскому искусству (2 ч.); Один курс по мусульманскому искусству (2 ч.); Два курса по античному искусству (4 ч.); Один семинарий по византийскому искусству (2 ч.); Латинский язык (проходится вне Института); Греческий язык (проходится вне Института).

Кроме того сдаются выпускные экзамены по искусству Классического Востока, Дальнего Востока, новейшему западно-европейскому искусству и теории искусства (согласно одобренному Разрядом списку пособий).

VIII. Для специализирующихся по кафедре нового и новейшего русского искусства. Подготовительный год: Государственное устройство С. С. С. Р. (2 ч.); Социология искусства (2 ч.); Один курс по античному искусству (2 ч.); Один курс по средневековому искусству (2 ч.); Один курс по византийскому искусству (2 ч.); Введение в изучение искусств (2 ч.); Один просеминарий или семинарий по античному искусству (2 ч.); Один новый язык (кроме сданного при поступлении — 2 ч.).

В течение специального трехлетия: Исторический материализм (2 ч.); Шесть курсов по кафедре (12 ч.); Три семинария по кафедре (6 ч.); Три курса по новому западно-европейскому искусству (6 ч.); Три курса по древне-русскому искусству (6 ч.); Один семинарий по древне-русскому искусству (2 ч.); Два семинария по новому западно-европейскому искусству (4 ч.); Один курс по античному искусству (2 ч.); Один курс по средневековому искусству (2 ч.); Латинский язык (проходится вне Института).

Кроме того сдаются выпускные экзамены по искусству Классического Востока, Дальнего Востока, мусульманскому, древне-христианскому и теории искусства (согласно одобренному Разрядом списку пособий).

IX. Для специализирующихся по кафедре теории искусства. Подготовительный год: Государственное устройство С. С. С. Р. (2 ч.); Социология искусства (2 ч.); Введение в изучение искусства (2 ч.); Один курс по античному искусству (2 ч.); Один курс по искусству Возрождения (2 ч.); Один курс по средневековому искусству (2 ч.); Один просеминарий или семинарий по античному искусству (2 ч.); Один новый язык (кроме сданного при поступлении — 2 ч.).

В течение специального трехлетия: Исторический материализм (2 ч.); Три курса по кафедре (6 ч.); Три семинария по кафедре (6 ч); Два курса по византийскому искусству (4 ч.); Один курс по древне-христианскому искусству (2 ч.); Четыре курса по новому западно-европейскому искусству (8 ч.); Два курса по древне-русскому искусству (4 ч.); Два курса по новому или новейшему русскому искусству (4 ч.); Один курс по мусульманскому искусству (2 ч.); Один курс по новейшему западно-европейскому искусству (2 ч.); Два семинария по выбору (4 ч.).

Кроме того сдаются выпускные экзамены по искусству Классического Востока, Дальнего Востока (согласно одобренному Разрядом списку пособий).

Эти требования (по всем специальностям) являются минимальными и дополняются слушателями по своему выбору; по всем указанным предметам сдаются экзамены: по предметам подготовительного года — перед переходом на специальное трехлетие, по другим предметам—втечение или в конце трехлетия.

Для того, чтобы дать более полное понятие о характере учебной деятельности Института по Разряду Истории Изобразительных Искусств за 1913—23 гг., приведем здесь обозрение преподавания за эти годы.

1913 г. (весенний семестр). В. П. Зубов: „О методах истории искусства"; Э. К. Липгардт: „La peinture italienne à l'époque de la Renaissance"; П. В. Деларов: „История живописи в Нидерландах"; В. Т. Георгиевский: „История русской иконописи"; Н. Н. Врангель: „Искусство XVIII и XIX вв. в России"; В. Я. Курбатов: „Классицистическая архитектура в Западной Европе и России"; О. Ф. Вальдгауер: „Geschichte der antiken Plastik, I"; С. М. Волконский: „Человек как материал пластического искусства"; Louis Réau: „Les relations artistiques entre la France et la Russie au XVIII-me siècle".

1913—14 г. Д. В. Айналов: „История Древне-христианского и Византийского искусства". О. Ф. Вальдгауер: „Geschichte der antiken Plastik, II"; Kunsthistorisches Seminar: „Uebungen an den Denkmälern der Antikensammlung der kaiserlichen Ermitage"; Н. Н. Врангель: „Главные моменты французской живописи"; Практические занятия по французской живописи XVIII в.; В. Т. Георгиевский: „История русской иконописи"; Практические занятия по русской иконописи в Русском Музее; В. А. Головань: „Введение в изучение рукописей позднего Средневековья"; В. П. Зубов: „Теоретические основы искусствоведения"; В. Я. Курбатов: „Европейское Барокко"; Практические занятия по европейскому Барокко; А. А. Трубников: „Фламандская живопись XVII в."; Практические занятия по голландской живописи XVII в.; Д. А. Шмидт: „Избранные главы из истории искусства итальянского Возрождения".

1915—16 г. Д. В. Айналов: „Древне-русское искусство"; О. Ф. Вальдгауер: „История греческой вазовой живописи"; В. Т. Георгиевский: „История русской живописи: новгородский период"; В. П. Зубов: „Лаврентий Великолепный и искусство Флоренции"; Семинарий: „Орнамент Возрождения и Барокко"; В. Я. Курбатов: „История русского Барокко"; В. Н. Ракинт: „Элементы Готики"; Д. А. Шмидт: „Старо-фламандская живопись"; А. Е. Яковлев: „Практический курс рисования с натуры, перспективы и пластической анатомии".

1916—17 г. Д. В. Айналов: „Древне-русское искусство"; О. Ф. Вальдгауер: „Эллинистическая скульптура"; Практические занятия по греческой керамике; В. Т. Георгиевский: „История русской живописи"; Практические занятия по изучению русской иконописи; В. А. Головань: „Итальянская пластика XII-XIV вв."; В. П. Зубов: „Голландская живопись XVII в."; „Главные моменты Высокого Возрождения и Барокко в Риме"; В. Я. Курбатов: „Русское искусство императорского периода"; Практические занятия по курсу; В. Н. Ракинт: „Основы готического искусства"; Д. А. Шмидт: „Графические искусства XVI и XVII веков".

1917—18 г. Д. В. Айналов: „Русское искусство московского периода"; О. Ф. Вальдгауер: „История античного искусства до персидских войн"; Практические занятия по античной скульптуре; В. Т. Георгиевский: „Иконопись новгородского периода"; Практические занятия по курсу; В. А. Головань: „Итальянская пластика XIII-XIV вв."; Введение в изучение искусства; С. Г. Елисеев: „История японской живописи"; В. П. Зубов: „История итальянского Барокко"; В. Я. Курбатов: „Французское искусство XVII—XIX вв."; Практические занятия по курсу; В. Н. Ракинт: „История французского искусства в средние века—романский период и ранняя готика"; Практические занятия (рефераты); В. А. Чудовский: „Зрительное восприятие, как основа живописи, по литературным памятникам"; Д. А. Шмидт: „История испанской живописи"; „История графических искусств XVII в."; Практические занятия: толкование избранных памятников истории живописи.

1918—19 г. Отдел русского, древне-христианского, византийского и мусульманского искусства. Д. В. Айналов: „Русское искусство московского периода“; Практические занятия; В. Т. Георгиевский: „Обзор памятников новгородской иконописи, миниатюры и литургического шитья“; „Строгановские мастера-иконописцы“; Практические занятия по изучению иконописного стиля древне-русских мастерских в иконописных собраниях Петрограда; В. Я. Курбатов: „Русское искусство XVIII-XIX вв.“. „Садовое искусство“; „Декорационное искусство“; Практические занятия; Н. П. Сычев: „Древне-христианское искусство“; Практические занятия; акад. В. В. Бартольд: „Культура мусульманского мира“. Отдел древнего и дальне-восточного искусства: М. И. Ростовцев: „История античной декоративной живописи“; О. Ф. Вальдгауер: „Введение в историю античной пластики“; Практические занятия для начинающих; „Развитие стилей в вазовой живописи“; М. И. Максимова: „Культурные древности Греции“; В. В. Струве: „Археология древнего Востока“; С. Г. Елисеев: „История китайской живописи“. Отдел западно-европейского искусства. В. А. Головань: „Итальянская пластика накануне Возрождения“; „Итальянская миниатюра позднего Средневековья (XII-XIV вв.)“; „Введение в изучение искусства“; Практические занятия: Разбор сочинения А. Гильдебранда: „Проблема формы в изобразительном искусстве“; И. И. Жарновский: „История венецианской живописи“; В. П. Зубов: „История итальянской живописи Возрождения и Барокко“; „Музееведение“; Практические занятия для начинающих; В. Н. Ракинт: „Средневековое французское искусство“; Практические занятия для начинающих: „Введение в изучение западно-европейского церковного зодчества“; практические занятия по истории средневекового искусства; Д. А. Шмидт: „Рубенс, его предшественники и современники“; Практические занятия для начинающих: толкование избранных памятников истории живописи; А. Г. Гольдман: „Зрительные восприятия в науке и искусстве“.

1919—20 г. Отдел древнего искусства. Кафедра искусства классического Востока. В. В. Струве: „Искусство и археология Месопотамии“; Семинарий: „Развитие архитектурных форм египетского храма“; Просеминарий: Практические занятия на памятниках Эрмитажа; Н. Д. Флитнер: „Прикладное искусство Египта“. Кафедра античного искусства. О. Ф. Вальдгауер: „Древнейший период античного искусства в бассейне Эгейского моря“; Практические занятия по вазам; Семинарий по античной скульптуре; Б. В. Фармаковский: „Введение в классическую археологию“; Семинарий: „Классические города и храмы“; Занятия по быту греков и римлян по памятникам коллекции Академии Истории Материальной Культуры и Эрмитажа; С. С. Лукьянов: „Археология Юга России“; Семинарий: „Искусство и археология Юга России в эпохи палеолита и неолита“. Отдел дальне-восточного искусства. С. Г. Елисеев: „Японская архитектура и пластика“; „Художественная культура Японии“; акад. С. Ф. Ольденбург: Ряд отдельных лекций по истории индийского искусства. Отдел византийского и мусульманского искусства. Кафедра мусульманского искусства. Акад. В. В. Бартольд: Лекции по культуре мусульманского мира. Отдел западно-европейского искусства. Кафедра средневекового западно-европейского искусства. В. А. Головань: „Средневековая итальянская пластика“; В. Н. Ракинт: Практические занятия по средневековому западно-европейскому искусству; К. Д. Чичагов: „Живопись и скульптура Империи и европейского Запада от Миланского эдикта до Каролингов“; Просеминарий по курсу. Кафедра нового западно-европейского искусства. В. П. Зубов: „Итальянское искусство эпохи Барокко“; Семинарий: Разбор жизнеописаний Микеланжело; Просеминарий: Разбор избранных памятников искусства; И. И. Жарновский: „Венецианская живопись XV-XVIII вв.“; Семинарий по курсу; Д. А. Шмидт: Практические занятия по истории западно-европейской живописи на памятниках петербургских и пригородных музеев и музеев-дворцов. Кафедра новейшего западно-евро-

пейского искусства. Н. Э. Радлов: „Введение в изучение искусства XIX в."; Семинарий: „Пластическая анатомия в применении к изучению истории искусства"; А. Н. Кубе: „Художественное прошлое Гатчинского дворца"; П. П. Вейнер: „Комнатное убранство XVIII в."; Ряд экскурсий в Павловск, Петергоф и Гатчину для занятий по художественному убранству дворцов. Отдел русского искусства. Кафедра древне-русского искусства. Н. П. Сычев и Л. А. Мацулевич: Экскурсии в Новгород для изучения на месте фресок и других памятников древне-русской живописи; Семинарий: практические занятия по памятникам в музеях Петрограда и его окрестностей, Новгорода, Пскова и др. мест. Кафедра нового и новейшего русского искусства. В. Я. Курбатов: „Скульптура XVIII и первой половины XIX вв."; „Садовое искусство XVIII и XIX вв."; Экскурсии в пригороды Петрограда; С. Р. Эрнст: Занятия по прочтенному курсу („Русская живопись первой половины XIX в.") в музеях и собраниях Петербурга. Отдел теории искусства. В. А. Головань: „Введение в изучение искусств (курс практической эстетики)"; И. И. Лапшин: „Введение в эстетику". Отдел художественно-педагогический. А. А. Починков: „Художественная дидактика на старшей ступени школы"; Л. Г. Оршанский: „Педагогическая эстетика в дошкольном возрасте".

1920—21 г. Отдел древнего искусства. Кафедра искусства Классического Востока. В. В. Струве: „История египетского искусства"; Семинарий: „Скульптура Сумира"; Просеминарий: „Памятники египетского искусства"; Н. Д. Флитнер: „Прикладное искусство древнего Египта". Кафедра античного искусства. О. Ф. Вальдгауер: „Древнейший период греческого искусства"; Семинарий: античная вазовая живопись; Е. В. Ернштедт: „Греческая вазовая живопись"; Б. В. Фармаковский: „Быт и религия греков"; Семинарий: „Греческие архаические храмы и города"; Г. О. Боровка: „Древности Юга России"; Практические занятия по курсу. Отдел дальне-восточного искусства. С. Г. Елисеев: „История японской живописи"; „История японской художественной культуры". Отдел византийского и мусульманского искусства. Кафедра византийского искусства. Н. В. Малицкий: „Византийская церковная археология". Отдел западно-европейского искусства. Кафедра средневекового западноевропейского искусства. В. Н. Ракинт: „Французская монументальная живопись позднего Средневековья"; Практические занятия: а) семинарий по западно-европейской иконографии; б) чтение избранных средневековых текстов; О. А. Добиаш-Рождественская: „Латинская палеография"; Р. Р. Беккер: „Краткий обзор истории западно-европейской архитектуры"; Практические занятия по курсу; Е. К. Мроз: „Главнейшие памятники западно-европейского искусства". Кафедра нового западно-европейского искусства. В. П. Зубов: „Итальянское искусство раннего Возрождения (живопись и пластика)"; Семинарий: „Донателло"; И. И. Жарновский: „Возрождение в Италии и на Севере"; „Венеция XVIII в. и ее искусство"; Практические занятия: „Леонардо да Винчи, как художник и теоретик искусства"; Д. А. Шмидт: „Голландская живопись XVII в."; А. Н. Кубе: „История фаянса"; П. П. Вейнер: „История мебели во Франции"; А. А. Зилоти: „Теория и главные моменты истории живописной техники". Кафедра новейшего западно-европейского искусства. Н. Э. Радлов: „Классицизм и Романтизм в XIX в."; Семинарий по курсу; Практические занятия по пластической анатомии; Отдел русского искусства. Кафедра древне-русского искусства. Н. П. Сычев: „Русское до-монгольского периода искусство"; Семинарий; Л. А. Мацулевич: „Искусство Московской Руси"; Семинарии: 1) „Розыск по делу Висковатого"; 2) „Фресковая роспись Ферапонтова монастыря". Кафедра нового и новейшего русского искусства. В. Я. Курбатов: „Архитектура и прикладное искусство Франции XVIII-XIX вв. и влияние их на Россию"; Практические занятия в музеях; „Искусство тканей преимущественно XVII-XIX вв."; С. Р. Эрнст: „История русской

живописи второй половины XIX в.". Отдел теории искусства. В. А. Головань: „Введение в изучение искусства"; И. И. Лапшин: „История эстетики". Отдел художественно-педагогический. Л. Г. Оршанский: „Педагогическая эстетика в дошкольном возрасте и история художественного воспитания"; А. А. Починков: „Дидактика на старшей ступени школы"; Просеминарий; Б. П. Брюллов: „Методика ведения художественных экскурсий"; „Академическая живопись XIX в." Внефакультетские курсы. А. Н. Макаров: „Советская конституция"; С. И. Тхоржевский: „Социология".

1921—22 г. Отдел древнего искусства. Кафедра искусства первобытных и полудиких народов. Л. Я. Штернберг: „История первобытного искусства". Кафедра искусства Классического Востока. В. В. Струве: Семинарий: „Виньетки Книги Мертвых"; „Скульптура среднего царства"; Н. Д. Флитнер: Курс по прикладному искусству Египта. Кафедра античного искусства. О. Ф. Вальдгауер: Курс с семинарием: „История римской портретной скульптуры"; Семинарий: „Скульптура Эрмитажа"; Б. В. Фармаковский: „Греческая архитектура"; Е. В. Ернштедт: Просемнарий по античной керамике; Г. И. Боровка: „Курганы Юга России". Отдел византийского и мусульманского искусства. Кафедра древне-христианского искусства. А. А. Починков: Семинарий по ранне-христианскому искусству. Кафедра византийского искусства. Д. В. Айналов: „Византийская живопись XIV и XV вв."; Н. В. Малицкий: „Византийское искусство с VII-XI вв. преимущественно по памятникам миниатюр". Отдел западно-европейского искусства. Кафедра средневекового западно-европейского искусства. В. Н. Ракинт: Семинарий по западно-европейской средневековой иконографии; Семинарий по западно-европейской средне-вековой архитектуре; В. И. Эпимах-Шипилло: „Западно-христианская параментика". Кафедра нового западно-европейского искусства. Е. К. Мроз: Семинарий: „Рафаэль и Микеланжело"; Просеминарий: „Кваттроченто"; В. П. Зубов: Семинарий по Барокко; М. В. Павлинова: Семинарий по пластике Раннего Возрождения в Италии; И. И. Жарновский: Семинарий: „Возрождение в Италии и на Севере"; Д. А. Шмидт: „Итальянское Высокое Возрождение"; П. П. Вейнер: Курс по прикладному искусству: „История мебели"; А. А. Зилоти: „Теория и история живописной техники". Кафедра новейшего западно-европейского искусства. Н. Э. Радлов: Семинарий по французской живописи XIX в. Отдел русского искусства. Кафедра древне-русского искусства. Л. А. Мацулевич: Семинарий: „Ферапонтовская роспись". Кафедра нового и новейшего русского искусства. В. Я. Курбатов: „История ткани XVI—XIX вв."; Семинарий: „Прикладное искусство и архитектура XVIII и XIX вв."; С. Р. Эрнст: Семинарий по русской живописи XIX в.; Б. П. Брюллов: Семинарий по русской академической живописи XIX в. Отдел теории искусства. В. А. Головань: „Введение в изучение искусства"; И. И Лапшин: Семинарий по общей эстетике. Отдел художественно-педагогический. А. А. Починков: „Дидактика на старшей ступени школы"; Б. П. Брюллов: „Методика ведения художественных экскурсий".

1922—23 г. Отдел древнего искусства. Кафедра искусства Классического Востока. В. В. Струве: Семинарий: „Виньетки Книги Мертвых"; Просеминарий: Разбор надписей на памятниках; Н. Д. Флитнер: „История египетского прикладного искусства"; „Археология Египта"; Просеминарий (см. просеминарий В. В. Струве). Кафедра античного искусства. О. Ф. Вальдгауер: „Эллинистическая скульптура"; Просеминарий по античной скульптуре; Б. В. Фармаковский: „Введение в археологию"; Семинарий: „Эллинистические города и храмы": Г. О. Боровка: „Доисторическая археология"; „Южно-русские курганы классической эпохи"; А. Н. Зограф: Семинарий по античной нумизматике. Отдел византийского и мусульманского искусства. Кафедра мусульманского искусства. Акад. В. В. Бартольд: „История

мусульманства Африки и Испании"; Семинарий: „Средневековые города Персии"; Просеминарий: „Взаимодействие культур мусульманской и дальневосточной". Кафедра древне-христианского искусства. А. А. Починков: Просеминарий: „Введение в историю ранне-христианской средневековой архитектуры". Отдел западно-европейского искусства. Кафедра средневекового западно-европейского искусства. А. А. Константинова: „Французская архитектура XIII и XIV вв."; Просеминарий: „Итальянская скульптура XIII и XIV веков. Кафедра нового западно-европейского искусства. Д. А. Айналов: „Начало Возрождения в Италии"; Семинарий по курсу; Е. К. Мроз: Семинарий: „Рафаэль и Микеланжело"; Просеминарий: „Мастера-живописцы эпохи Кваттроченто"; М. В. Павлинова: „Живопись и пластика Кваттроченто"; Д. А. Шмидт: „Итальянское искусство XVI в."; Семинарий: „Рембрандт". Кафедра новейшего западно-европейского искусства. Н. Э. Радлов: „Натурализм и Реализм в живописи XIX в."; Семинарий по курсу; В. Я. Курбатов: „Основные течения прикладного искусства в XIX в."; Семинарий: „Французское искусство XVIII в. по запискам современников"; Н. Н. Пунин: „Европейская живопись конца XIX в. (от Импрессионизма)"; Семинарий по курсу. Отдел русского искусства. Кафедра древне-русского искусства. А. П. Смирнов: Семинарий: „Декоративное искусство домонгольской Руси". Просеминарий по курсу. Кафедра нового и новейшего русского искусства. В. Я. Курбатов: „Стремление к Классицизму в России и на Западе 1760-1850 гг."; Б. П. Брюллов: Семинарий: „Русская академическая живопись первой половины XIX в.". Отдел теории искусства. В. А. Головань: „Введение в изучение искусства"; Семинарий: „Вопросы, связанные с обоснованием общей теории искусства" (для слушателей старших курсов); Н. В. Болдырев: „Введение в эстетику" (для слушателей всех Разрядов); А. А. Починков: „Элементы эстетического воздействия" (для начинающих); Я. А. Назаренко: „Теория и история художественных музеев".

В числе задач, которые ставил себе с самого своего основания Институт, было поднятие общего уровня художественно-исторических знаний в населении. Здесь имеются в виду широкие обывательские массы, которые вовсе не имеют желания или возможности посвящать себя систематическому изучению истории искусств, но которые могут стремиться к приобретению хотя бы элементарных познаний в этой области и могут интересоваться в ней отдельными вопросами. Образованные слои общества заграницей гораздо более, в среднем, до последнего времени были осведомлены в этих вопросах, чем у нас. Но и у нас интересы публики в данном направлении непрерывно растут, и вполне естественно что именно Институт Истории Искусств должен идти им навстречу. В виду этого Институт и включает в свою программу культурно-просветительную деятельность.

Деятельность эта выразилась, поскольку мы говорим о Разряде Истории Изобразительных Искусств, в устройстве многочисленных внекурсовых лекций и целых циклов их. Перечислим некоторые из них. 19 октября 1917 г. для начала академического года В. П. Зубов прочел внекурсовую лекцию „Художественные сокровища Гатчинского дворца". Весной 1918 г. по поручению Института В. Я. Курбатовым был проведен цикл популярных лекций под общим заглавием „Искусство и его роль в жизни человека" (1—„Характеристика основных проявлений искусства", 2—„Проявление красоты в ваянии", 3—„Красота жилищ", 4—„Красота мебели", 5—„Красота утвари", 6—„Красота в театре").

Столетие философской системы Шопенгауера было ознаменовано лекцией О. Н. Малыгина 29 сентября 1918 г.: „Учение об искусстве А. Шопенгауера". В ознаменование 250-летия со дня смерти Рембрандта, в 1919 г., состоялись лекции Д. А. Шмидта: „Внутренний и внешний мир в творчестве Рембрандта" и Г. С. Верейского: „Офорты Рембрандта" (в Эрмитаже, с демонстрацией гравюр).

В 1919 — 20 г. И. И. Лапшиным читался ряд внекурсовых лекций по вопросам эстетики.

В ознаменование 400-летия со дня смерти Рафаэля (в 1920 г.), в Институте была устроена открытая для публики выставка репродукций с произведений Рафаэля. В связи с этой выставкой И. И. Жарновским, М. В. Павлиновой, Д. А. Шмидтом и Н. Э. Радловым был прочтен ряд лекций, посвященных творчеству Рафаэля.

Затем в 1920 г. состоялись также следующие внекурсовые лекции: А. Н. Кубе: „Музейное дело во Франции во время революции и в наполеоновскую эпоху“; Т. С. Варшер: „Помпейский дом“, П. Н. Столпянского: „Как возник, рос и основался «Санкт-Питер-Бурх»“; Е. С. Кругликовой: „Техника гравюры“; Е. Г. Лисенкова: „История гравюры“; Н. Н. Пунина: „Пикассо“ и две его же лекции „Современное искусство“.

Востоку были посвящены лекции: С. Ф. Ольденбурга: „Четыре периода индийского искусства“ (3 лекции) и „Археологическое исследование Восточного Туркестана“; В. В. Бартольда: „Мухамед и Ислам“, „Чингиз-хан и монгольская империя“, „Тимур и Средняя Азия“.

Особенное оживление получила эта деятельность в 1922 — 23 гг., когда прочли лекции: Н. Э. Радлов: „Экспрессионизм в живописи“; М. В. Павлинова: „Донателло“; Д. А. Шмидт: „Леонардо да Винчи“, Е. К. Мроз: „Рафаэль“; В. П. Зубов: „Микеланжело“; он же: „Бернини“; И. И. Жарновский: „Мантенья“; он же: „Джорджоне“; Д. А. Шмидт: „Тициан“; В. А. Головань: „Тьеполо“; В. П. Зубов: „Флоренция и Медичисы“, А. А. Починков: „Античный Рим“; В. А. Головань: „Пиза“; А. А. Починков: „Помпеи“; В. А. Головань: „Города Умбрии“; М. В. Павлинова: „Сиена“.

К культурно-просветительной деятельности Разряда может быть также отнесено устройство в Институте отчетных выставок исполненных Научными Сотрудниками Института копий с древне-русских фресок в 1921 и 1923 гг., при чем в 1923 г. были выставлены тут и чертежи ц. Параскевы Пятницы в Новгороде, а также устройство летом 1923 г. исторической выставки русских портретов, находившихся во владении Института.

В личный состав Разряда в настоящее время входят: Председатель Разряда: О. Ф. Вальдгауэр. Секретарь: Б. П. Брюллов. Действительные Члены: Д. В. Айналов, В. В. Бартольд, В. А. Головань, И. И. Жарновский, В. П. Зубов, Л. А. Ильин, Г. И. Котов, В. Я. Курбатов, Е. Г. Лисенков, С. Ф. Ольденбург, А. А. Починков, Н. Э. Радлов, В. Н. Ракинт, К. К. Романов, В. В. Струве, Н. П. Сычев, Б. В. Фармаковский, Д. А. Шмидт, Л. Я. Штернберг. Научные Сотрудники I категории: Н. В. Бакланов, В. И. Бейер, Г. О. Боровка, В. В. Вейдле, Е. В. Ернштедт, А. А. Зилотти, А. Н. Зограф, Н. А. Кожин, А. А. Константинова, Г. А. Корн, О. О. Крюгер, А. Н. Кубе, Н. В. Малицкий, Е. К. Мроз, Я. А. Назаренко, М В. Павлинова, Н. Н. Пунин, А. П. Смирнов, В. Н. Талепоровский, А. И. Хоментовская, Н. Д. Флитнер, Т. Н. Ушакова, В. И. Эпимах-Шипилло, С. Р. Эрнст. Научные Сотрудники II категории: О. Г. Базанкур-Штейнфельд, К. А. Большева, Е. Н. Брюллова, Е. С. Витцель, Н. С. Войтинская, А. К. Газенвинкель, С. К. Газенвинкель, С. М. Гайдин, А. И. Зубова, С. Л. Каменецкий, Е. Н. Катранова-Волкова, Е. М. Китаева, С. А. Корсунская, А. Е. Кроль, М. З. Крутиков, М. А. Курочкина, М. П. Лаврова, М. Э. Матье, А. И. Миловидов, В. А. Николаева, А. А. Передольская, Е. П. Сачавец-Федорович, Е. Г. Смекалова, Е. А. Тартаковская, Н. С. Тривас, С. А. Фомина, Е. А. Харинова, Д. С. Шилкин, Е. А. Шульц, П. Н. Шульц.

III.

Разряд Истории Музыки.

Осенью 1916 г. было положено основание к расширению деятельности Института и на область изучения не только пространственных искусств в программу Института был введен систематический курс по истории

музыки („Общее введение в историю музыки"), прочитанный в течение 1916—17 учебного года Н. А. фан-Гильзе-фан-дер-Пальсом.

В следующем 1917—18 учебном году начал читать курс по истории музыки Е. М. Браудо („История стилей в музыкальном искусстве"), и программа Института, наряду с тремя Отделами по изобразительным искусствам, пополнилась четвертым Отделом — истории и теории музыки. В отличие от программы Отделов по изобразительным искусствам, имевшим в виду преподавание лишь по вопросам истории, новый Отдел сразу же был намечен, как историко-теоретический, что без сомнения оказало влияние на формы его дальнейшего развития.

Программа последующего 1918—19 учебного года по вновь сконструированному Отделу выразилась в чтении следующих курсов: 1) „Классическая школа в музыке"; 2) „Введение в музыкальную эстетику и акустику": 3) „История и теория музыки XVII, XVIII и XIX вв.", и 4) „Римский-Корсаков".

Интерес, проявленный со стороны слушателей Института к учебной работе нового Отдела, побудил Совет Института 17 апреля 1919 г. одобрить предложение представителя кафедры истории музыки, Е. М. Браудо, об учреждении в составе Института особого Отделения по истории и теории музыки. Для проведения принятого предложения в жизнь, Советом Института осенью того же года была созвана специальная избирательная Комиссия, в которой приняли участие, кроме постоянных Членов Совета Института, также и представители от Петроградской Консерватории (В. Г. Каратыгин, С. М. Ляпунов, Л. В. Николаев), Петроградской Народной Хоровой Академии (М. Г. Климов, А. В. Преображенский, Н. А. Соколов), Государственного Оркестра (П. В. Клочков, А. Ф. Пащенко) и особо приглашенные лица—музыканты-специалисты,—из длинного списка которых действительно приняли участие в работах Комиссии: Е. М. Браудо, А. К. Глазунов, С. К. Булич, В. И. Коваленков и М. О. Штейнберг.

Комиссиею была принята следующая схема распределения профессур во вновь учреждаемом Отделении: I. Всеобщая история музыки (1. История средневековой музыки; 2. История музыки от начала оперы до конца XVIII в. 3. История западно-европейской музыки XIX и XX вв.). II. История русской музыки (1. Русская народная музыка; 2. Русская церковная музыка; 3. Русская светская музыка). III. Акустика и психология звука. IV. Музыкальная эстетика. V. Теория музыки.

В состав профессоров были избраны следующие лица: Б. В. Асафьев, С. К. Булич, В. Г. Каратыгин, В. И. Коваленков, И. И. Лапшин, С. М. Ляпунов, А. В. Оссовский, А. В. Преображенский и М. О. Штейнберг, в первом же административном заседании которых, при участии А. К. Глазунова (8 декабря 1919 г.), Деканом вновь образованного Факультета был избран проф. С. К. Булич.

Обязанности Секретаря Факультета, возложенные по избранию на проф. В. Г. Каратыгина, были вскоре переданы последним Е. М. Браудо.

19 февраля 1920 г. (по нов. стилю) состоялась первая лекция на Факультете Истории Музыки, прочитанная проф. С. М. Ляпуновым—по истории русской музыки,—и этот день является датой окончательного сконструирования первого в России высшего учебного заведения, посвященного вопросам изучения истории и теории музыки.

Первый год деятельности Факультета следует признать прошедшим без каких-либо идеологических и твердо-установленных методов преподавания. Слишком тяжелое было тогда обще-государственное положение в России, чтобы иметь силу и волю твердо наметить те цели, которые преследовались новым учреждением.

Последовавшая вскоре смерть первого Декана проф. С. К. Булича привела в начале 1921 г. к смене Президиума Факультета, и второй год своей деятельности Факультет Истории Музыки начал при Декане проф. Б. В. Асафьеве и исп. об. Секретаря А. В. Финагине (в настоящее время состоящих Председателем и Секретарем Разряда).

И этот год (1921—22) может быть охарактеризован годом напряженной организационной работы Факультета.

Наметив широко-разработанную программу своей учебной деятельности, главным образом по истории русской музыки, однако с самостоятельными Отделами по историческим эпохам развития западно-европейской музыки (античная музыка, музыка средневековья, история музыки XVII—XVIII вв. и новейшая музыка), Совет Факультета положил в основу получаемого по его программе образования возможность специализироваться по отдельным музыкальным стилям, в порядке истории музыкальных форм (история симфонии, история оперы, народное творчество, духовная музыка, романс и т. д.). К началу осеннего семестра 1921 г. имелись окончательно сконструированными два из вышеупомянутых Отделов: 1) по истории русской музыки и 2) по истории послебетховенской западно - европейской музыки, оба — результат глубокого убеждения Факультета в необходимости, с одной стороны, заинтересовать слушателей историей русского музыкального быта и литературы и, с другой, пойти навстречу проявленному в сильной степени интересу со стороны слушателей к музыке новейшего времени.

Дальнейшее развитие учебного плана Факультета было приостановлено происшедшей реформой всего Института, выразившейся в переходе его из положения высшего учебного заведения в чисто научное учреждение со специальными исследовательскими задачами.

Следует отметить, что Факультет Истории Музыки не был настигнут этой реформой врасплох, несмотря на свою молодость. Плодотворность учебных занятий по русскому отделу, довольно высокая академическая подготовленность большинства его слушателей, удачно подобранный по специальностям состав профессуры привели Совет Факультета, еще до общей реформы Института, к мысли о необходимости открытия при Факультете Ученых Комитетов по вопросам истории и теории музыки. Реальным результатом этой тенденции явилось примечание к одному из параграфов утвержденного осенью 1921 г. нового Устава Института, которым с момента утверждения Устава учреждался и Комитет по изучению русской музыки.

Таким образом, переход Института на положение исследовательского учреждения явился для Факультета Истории Музыки только желательным осуществлением научных его потребностей.

Начатая, затем уже чисто научная работа Факультета, переименованного в Разряд Истории Музыки, своими результатами показала, что научные стремления состава Разряда не были только платоническим пожеланием, а имели под собою реальную и твердую почву.

Продолжая как бы традиции предшествующего времени, Разряд Истории Музыки половину своего внимания направил на разработку научных вопросов по истории русской музыки, памятуя в данном случае полное почти отсутствие в России правильно-поставленных и планомерно-проводимых научных исследований именно по истории национального звукотворчества и учитывая при этом временную невозможность быть достаточно осведомленным о состоянии музыкальной науки на Западе по вопросам истории западно-европейской музыки; вторая половина исследовательской энергии Разряда была направлена опять-таки, продолжая мысли первых шагов в деятельности Факультета, на вопросы теории музыки, расширив область их обсуждения до границ общего музыковедения.

То отрадное явление, что в качестве первых слушателей поступили в свое время на Факультет Истории Музыки, главным образом, лица, в достаточной степени сознававшие необходимость методической работы в области наук о музыке, сделало возможным приступить с ними уже на втором году их пребывания в Разряде к действительно-научной работе, продолжая в то же время деятельность и учебно-педагогического характера. За три истекших года существования нашего учреждения кадр таких несовсем опытных, но горячо преданных делу музыкальной науки научных сотрудников достиг 14 человек; они вместе с небольшим количеством старших сотрудников и Членов Разряда составили первый научно-

исследовательский коллектив музыкальных работников, краткое обозрение работ которого ниже дается.

Конкретно научно-исследовательская работа Разряда развернулась в трех направлениях:

1) в посильной проверке исторических сведений о русской музыке, путем кропотливых изысканий в архивах, Центральной Библиотеке Государственных Академических Театров, Публичной, Академии Наук и прочих учреждениях;

2) в выработке путем камеральных обсуждений метода историко-музыкальных исследований;

3) в нахождении и закреплении действительно научного подхода к изучению вопросов так называемой музыкальной эстетики.

К области видимых результатов произведенной работы можно отнести:

а) Ряд прочитанных в открытых заседаниях Разряда научных докладов лицами, принадлежащими к его составу: 1) В. Г. Каратыгин: „Ритм и метр", 2) С. К. Булич: „Пушкин и Лермонтов в русской музыке", 3) С. М. Ляпунов: „М. Балакирев и его творчество", 4) Б. В. Асафьев: „Музыка «Божественной Комедии» Данте" *, 5) А. В. Финагин: „Из прошлого русской оперы—Е. И. Фомин" *, 6) Е. М. Браудо: „Рояль в его историческом развитии", 7) Р. И. Грубер: „Проблема музыкально-художественного воплощения" *, 8) А. В. Преображенский: „Итальянское влияние в русских духовно-музыкальных композициях XVIII и XIX вв.", 9) С. Л. Гинзбург: „Карл Юльевич Давыдов" *, 10) В. Г. Каратыгин: „О цветном слухе", 11) А. В. Финагин: „Византийские гласы по парадигме 1625 г."

б) Выпуск специального сборника, посвященного вопросам музыковедения и являющегося до некоторой степени программой непрекращающейся работы теоретического Отдела Разряда: Сборник статей под редакцией Игоря Глебова (Б. В. Асафьева) „De Musica" (издание „Государственной Филармонии" 1923 г.) со статьями: 1) Игорь Глебов: „Ценность музыки", 2) Р. Грубер: „Проблема воплощения", 3) Борис Зотов (псевдоним): „Проблема формы в музыке", 4) С. Гинзбург: „Основоположения теории музыкально-исторического знания", 5) А. Финагин: „Систематика музыкально-теоретических знаний".

в) Печатаемый в настоящее время издательством „Academia" первый выпуск „Записок Разряда Истории Музыки"—результат музыкально-исторической работы Разряда за первый год его деятельности в качестве научного учреждения, т. е. за 1922 год. Сборник выходит под названием „Прошлое русской оперы" со следующими статьями: 1) Б. В. Асафьев: „Перспективы музыкально-исторических исследований по русской музыке", 2) Г. П. Орлов: „Арайя в истории русской музыки", 3) А. Н. Челюсткин: „Сарти и его стиль", 4) В. А. Прокофьев: „Михаил Матинский", 5) А. В. Финагин: „Евст. И. Фомин. Жизнь и труды", 6) В. А. Прокофьев: „А. Н. Титов, как оперный композитор" и 7) Ю. А. Зандер: „Камер-фурьерский журнал как источник сведений о начале русской оперы".

О целом ряде других докладов, читанных в закрытых заседаниях Разряда, так же как и о подготовленных к печати работах второго выпуска „Записок" (за 1923 г.) и второго сборника „De Musica" и, наконец, о намеченных в ближайшее время к выпуску в изд. „Academia" прочих трудах Института по Разряду Истории Музыки—здесь говорить, за недостатком места, не приходится.

Отметим еще хотя бы бегло деятельность учреждений Разряда, непрестанно подготовляющих материалы к опубликованию.

---

* Помеченные звездочкой доклады напечатаны в следующих издательствах: 4-й—в изд. „Филармонии", 1922 г.; 5-й—в сборнике „Прошлое русской оперы", изд. „Academia", 1923 г.; 7-й—в сборнике „De Musica", изд. „Филармонии", 1923 г.; 9-й—в „Музыкальной Летописи" n⁰ 2, изд. „Мысль", 1923 г.

При Разряде функционируют в разное время учрежденные следующие четыре научно-исследовательских учреждения: 1) Комитет по Изучению Русской Музыки, 2) Комиссия по Изучению Русского Музыкального Быта XVIII — XIX вв., 3) Библиографическая Комиссия и 4) Постоянный Музыкально-Философский Семинарий.

I. В Комитете по Изучению Русской Музыки продолжаются начатые в 1922 г. работы по истории музыкально-художественной критики в России (монографии о Лароше, Стасове, Серове и Кюи); систематическое описание русской песни в операх Римского-Корсакова; коллективная разработка вопросов жизни и творчества А. Н. Верстовского и современных ему бытовых условий, и семинарские занятия по оперному стилю П. И. Чайковского (под руков. Б. В. Асафьева).

II. В Комиссии по Изучению Музыкального Быта России конца XVIII и начала XIX вв. продолжается собирание музыкально-бытового материала; из крупных работ этого рода следует отметить законченное Научным Сотрудником Института А. В. Дружининым описание и опубликование „Дневника Болотова-сына", относящегося к 1789 г. (из материалов архива Московского Исторического Музея).

Под руководством Секретаря Комиссии закончены следующие научно-вспомогательные работы членов Комиссии: а) составлен именной указатель к „Запискам М. И. Глинки", б) составлены указатели музыкально-бытового материала, содержащегося в нижеприводимых изданиях: „Русский быт XVIII—XIX вв." (изд. Задруга); „Записки" С. Н. Глинки; „Воспоминания" Ф. Ф. Вигеля; „Записки" Болотова (отца); „Воспоминания" Ф. Булгарина; „Взгляд на мою жизнь" И. И. Дмитриева; „Рассказы бабушки из воспоминаний пяти поколений" Благово; „Загробные записки" кн. А. Голицына и т. д.

III. Члены Библиографической Комиссии заняты в настоящее время составлением полного музыкально-библиографического указателя по главнейшим историко-литературным журналам, в том числе— „Русской Старине", „Русскому Архиву", „Вестнику Европы", „Русской Мысли" и другим, более мелким по объему.

IV. В Постоянном Музыкально-Философском Семинарии были заслушаны и обсуждены кроме докладов, опубликованных впоследствии в упомянутом сборнике „De Musica", еще следующие сообщения: 1) „Задачи музыкально-художественной критики"; 2) „Понятие формы в музыке (по Герм. Эрпфу)"; 3) „Искусство и быт"; 4) „Ритм и метр, как элементы музыкальной формы"; 5) „Строение музыкальной речи (по Б. Яворскому)"; 6) „Современная идеология в оперном творчестве"; 7) „В поисках новых звучаний (манифест группы левых композиторов)"; 8) „Изобразительность в кантатах Баха".

Деятельность Музыкально-Философского Семинария является связующим центром для работ сотрудников Разряда в области музыковедения, а так как постановка музыкально-теоретических вопросов и обсуждение их сознательно ставятся в связь с общими вопросами искусствознания, то деятельность подобного учреждения может служить звеном, скрепляющим теоретические исследования Разряда с подобными же работами, производимыми по другим видам искусства на соответствующих Разрядах.

Кроме этих, уже действующих, учреждений Разряда Истории Музыки в нем ведутся подготовительные работы по организации акустической лаборатории для экспериментально-музыкальных исследований и диатеки с двумя отделами: а) собранием фотографических снимков с древнейших рукописей церковного пения в России и факсимиле светских музыкальных произведений русских композиторов и б) собранием диапозитивов по истории музыкальных инструментов.

Упомянув об имеющейся при Разряде специальной библиотеке с хорошо представленным отделом нотной литературы, главным образом XVIII и XIX столетий, можно этим ограничить предварительный обзор внутреннего научного уклада жизни Разряда, более широкое ознакомление с которым требует без сомнения и более пространного отчета.

Развернувшаяся за последнее время научная деятельность Разряда Истории Музыки естественно привела его руководителей к пересмотру отставшей от жизни первоначальной схемы распределения научных кафедр. Ближайшим поводом к такому пересмотру явилось учреждение при Институте „Курсов по подготовке специалистов“.

В виду того, что учебно-педагогическая работа Разряда в настоящее время является, по существу, чисто вспомогательною к научным его заданиям,—сделалось необходимым нормальный учебный план курсов поставить в соответствие с внутренней конструкцией и способами изучения вопросов истории и теории музыки в Разряде.

Постановлением Разряда от 16 сего мая в изменение утвержденной в конце 1919 г. схемы кафедр и профессур определено следующее расписание кафедр:

1) Музыкальная историография и источниковедение (история музыкальной науки на Западе и в России, западно-европейская музыкальная библиография, источниковедение по истории русской музыки и т. п.).

2) Музыкальная этнография и этнология (происхождение музыки, народное творчество, музыка Востока, русская песня, русская народная инструментальная музыка).

3) История материальной музыкальной культуры (музыкальная нотопись, история инструментов, музееведение и пр.).

4) История западно-европейской музыки (античная музыка, музыка Византии, история музыки в Средние Века, XVII—XVIII и XIX—XX столетия).

5) История русской музыки (русская опера, симфония, камерный инструментальный ансамбль, история фортепианной музыки в России, русский романс, история русского музыкального быта).

6) История церковного пения в России (учение о церковных ладах, учение об осмогласии в связи с историей византийской музыки, история духовно-музыкальной литературы, русская музыкальная палеография, русская музыкальная археология).

7) Методология истории музыки (теория музыкально-исторического знания, теория музыкально-исторического процесса и т. д.).

8) Основы музыкальной композиции (мелодика, гармоника, контрапункт, ритмика, агогика, динамика, метрика).

9) Естественно-научные основы музыкального искусства (акустика математическая, физическая, физиологическая, биологические основы, психофизика).

10) Общая систематика музыковедения (учение о музыкально-выразительных приемах, история музыкальных теорий, теория интонации, учение о ритме, учение о стиле в музыке).

11) Психология музыкально-художественного творчества, восприятия и музыкально-художественной критики (психология музыкального творчества и восприятия, теория и история музыкально-художественной критики).

12) Музыкальная эстетика (систематика музыкально-теоретических знаний, история музыкально-эстетических учений, феноменология музыкально-художественной идеи).

В виду отсутствия в учебно-педагогической сети России средне-учебных заведений, достаточно подготовляющих по вопросам истории и философии искусств, Разряд считает необходимым сохранить предметно-курсовую систему преподавания на своих подготовительных Курсах, т. е. не предоставляет порядок прохождения Курсов свободному выбору кандидата, но обязывает каждого поступившего на Курсы слушателя, прежде чем перейти к интересующей его специальности, произвести ряд обязательных работ, для которых соответствующие курсы и просеминарии и составляют программу учебных занятий первого года: 1) Введение в историю музыки; 2) Основы музыкальной композиции; 3) Естественно-научные основы музыкального искусства; 4) Введение в музыкальную этнографию; 5) Си-

стематика музыкально-теоретических знаний; 6) Общий курс по истории западно-европейской музыки; 7) Источниковедение русской музыки и 8) Collegium musicum.

В дальнейшем слушателям подготовительных курсов предоставляется работать по индивидуальному плану, при чем отсутствие специального отдела по истории западно-европейской музыки не мешает возможности для них вести занятия и по этой специальности, пользуясь указаниями Членов Разряда, состоящих в группе профессоров по истории западно-европейской музыки.

В истекшем учебном году лицами из научного состава Разряда были прочитаны следующие курсы:

Для слушателей первого года: 1) С. Л. Гинзбург: „Введение в историю музыки"; 2) М. М. Чернов (затем Ю. Н. Тюлин): „Основы музыкальной композиции"; 3) И. И. Крыжановский: „Естественно-научные основы музыкального искусства"; 4) Б. В Асафьев: „Введение в музыкальную этнографию"; 5) А. В. Финагин: „Систематика музыкально-теоретических знаний"; 6) Е. М. Браудо: Общий курс истории западно-европейской музыки.

Для продолжающих образование кроме того: 7) С. М. Ляпунов: „История фортепианной музыки в России"; 8) Д. Г. Маггид: „Библейская кантиляция"; 9) А. В. Преображенский: Семинарий по истории церковного пения; 10) Р. И. Грубер: Просеминарий по психологии творчества; 11) Б. В. Асафьев: Просеминарий по истории русской оперы.

В научном составе к настоящему времени состоят по Разряду следующие лица: Председатель: Б. В. Асафьев. Секретарь: А. В. Финагин. Действительные Члены: Б. В. Асафьев, Е. М Браудо, В. Г. Каратыгин, И. И. Крыжановский, С. М. Ляпунов, А. В. Оссовский, А. В. Преображенский, А. Н. Римский-Корсаков и М. О. Штейнберг. Научные Сотрудники I категории: С. Л. Гинзбург, Р. И. Грубер, В. И. Коваленков, А. С. Лурье, Д. Г. Маггид, Ю. Н. Тюлин, А. В. Финагин и В. В. Щербачев. Научные Сотрудники II категории: П. В. Грачев, М. С. Друскин, А. В. Дружинин, Ю. А. Зандер, М. А. Иессен, С. М. Кригер, В. Н. Кнохе, Ф. Я. Лапинер, А. А. Матисен, Г. П. Орлов, В. А. Прокофьев, К. С. Стуккей, М. И. Фрейде, А. Н. Челюсткин.

IV.

Разряд Истории Театра.

В осеннем семестре 1919 г. среди руководителей научно-художественной и педагогической деятельности Российского Института Истории Искусств возникла мысль об учреждении при Институте, наряду с существующими Отделениями истории изобразительных искусств и истории музыки, еще двух новых Отделений: истории театра и истории словесных искусств. Образование при Институте новых Отделений вытекало из ясно осознанного в широких кругах научных работников, стоявших частью еще вне Института, единства морфологического, формального метода, применяемого в равной мере как к изучению форм сценического воплощения, так и к изучению форм пластических и музыкальных. К тому же опыт основания высшего учебного заведения, посвященного изучению истории и теории театра, отвечал и потребности, шедшей со стороны начинающих работников и учащейся молодежи. На заседании Совета Института от 22 ноября 1919 г. была заслушана „Объяснительная записка к проекту учреждения Отделения Истории Театра", составленная С. Э. Радловым, а затем на заседаниях Коллегии по выбору профессорского состава Отделения Истории Театра, имевших место в апреле и мае 1920 г., были окончательно намечены в общих чертах цели и задачи вновь открываемого „Отделения Истории Театра". Не преследуя каких бы то ни было целей обучения практической деятельности в области театра, Отделение должно

было изучать исключительно природу театра и историческую эволюцию его форм. Состав же и объем науки истории театра представлялся тогда в следующем виде: в основание учебного плана были поставлены три предмета, не исчерпывающие историю театра, но являющиеся необходимыми ее элементами:

1. История театральной литературы, понимая под этим как литературу для театра (пьесы для сцены), так и литературу о театре (критику и теорию) и дополняющее ее рассмотрение нетеатральных произведений драматических авторов.

2. История изобразительных искусств в театре, как-то: театрального зодчества (постройка самого здания театра), убранства сцены (декорационное искусство) и убранства актера (костюм, грим, маска и т. д.).

3. История музыки в театре (оперы, балета, водевиля и т. п.).

Исходя из положения, что театр не есть механическое соединение перечисленных выше искусств, в него вливающихся, а самостоятельное искусство, подлежащее особому изучению, организаторы Отделения Истории Театра полагали, что главным предметом изучения должны являться история сценической постановки (техники режиссирования, восстанавливаемой при помощи современных ремарок, хореграфических записей и т. д.) и история техники актера, что вместе дало бы возможность достичь восстановления цельного исторического спектакля во всех его частях.

24 мая 1920 г. на заседании упомянутой избирательной Коллегии были произведены выборы профессорского состава Отделения Истории Театра. Избранными оказались: С. Э. Радлов (кафедра истории античного театра), С. К. Боянус (кафедра истории средневекового театра), Д. К. Петров и Я. Н. Блох (кафедра истории театра Возрождения), А. Я. Левинсон и В. Н. Соловьев (кафедра истории нового театра), В. В. Гиппиус и В. Н. Перетц (кафедра истории русского театра) [1]. Означенные лица и составили Отделение Истории Театра, вскоре переименованное в Факультет Истории Театра, во главе с Д. К. Петровым, первым Деканом его, и Секретарем В. Н. Соловьевым. В ближайший летний триместр деятельность нового Факультета выразилась в разработке учебного плана, далее в научном докладе С. К. Боянуса: „Ремарки «Мистерии об Адаме», как материал для суждения о постановочной технике Средневековья" и в ряде общедоступных внекурсовых лекций по истории театра, организованных с целью информации будущих слушателей о задачах Факультета (Д. К. Петров: „О причинах расцвета драмы в XVI и XVII вв."; В. В. Гиппиус: „Причины, задерживающие успешное развитие русской драматургии", и К. М. Миклашевский: „Старинный итальянский театр").

На заседании Совета Факультета Истории Театра от 26 июня 1920 г. был принят учебный план, согласно которому: I. На Факультете Истории Театра устанавливаются четыре цикла курсов: а) античный, б) западноевропейский, в) русский и г) восточный. II. Все предметы делятся на общефакультетские и специальные (по циклам).

А. Предметы общефакультетские: 1) Основы эстетики в связи с историей эстетических учений; 2) Энциклопедия театральных знаний; 3) Основы драматургии; 4) Общий курс истории драмы, и 5) Новый язык.

Б. Предметы специальные: а) Для античного цикла: 1) История античного театра и драмы; 2) История античных литератур; 3) История античной культуры; 4) История античного искусства; 5) История античной драмы в драматургии христианских народов, и 6) Два древних языка.

б) Для западно-европейского цикла (с подразделением на подциклы): 1) История западно-европейской литературы; 2) История национального театра и драмы (Англия, Франция, Испания и т. д.); 3) История национальной литературы; 4) История национальной культуры; 5) История национального искусства тех же стран, и 6) Два новых языка, избираемые в зависимости от специальности.

---

[1] За неимением кандидатов кафедра истории восточных театров осталась незамещенной.

в) Для русского цикла: 1) История русской литературы; 2) История русского театра и драмы; 3) История западно-европейской литературы; 4) История русской культуры; 5) История русского искусства; 6) Новый язык, и 7) Русский язык или русская стилистика.

г) Для восточного цикла было решено временно, впредь до замещения кафедры, специальных предметов не устанавливать.

В летнем семестре был пополнен личный состав Факультета приглашением преподавателей: М. В. Добужинского, В. А. Брима, Ф. Ф. Зелинского, А. А. Гвоздева и В. Н. Княжнина и составлено следующее обозрение преподавания на предстоящий 1920—21 учебный год:

Д. К. Петров: „Общий курс истории драмы“ (2 ч.); С. Э. Радлов: „Основы драматургии“ (2 ч.); В. Н. Соловьев: „Энциклопедия театральных знаний“ (2 ч.); М. В. Добужинский: „История костюма“ (2 ч.); Ф. Ф. Зелинский: „История и конструкция античной комедии“ (2 ч.); С. К. Боянус: 1) „Французские мистерии“, 2) Просеминарий: „Английские мистерии“ (2 ч.); Д. К. Петров: Семинарий по истории испанской драмы XVI в. (2 ч.); Я. Н. Блох: 1) „История итальянского театра эпохи Возрождения“ (2 ч.), 2) „Английский театр эпохи Елизаветы и Иакова“ (2 ч.), 3) Семинарий по елизаветинскому театру (чтение и анализ документов, относящихся к деятельности „Office of the Revels“) (2 ч.); К. М. Миклашевский: „Итальянская импровизированная комедия“ (2 ч.); В. Н. Соловьев: 1) „История театральных объединений во Франции в XVII в.“ (2 ч.), 2) Просеминарий по сценическому стилю французской комедии XVII и XVIII вв. (2 ч.); А. Я. Левинсон: 1) „Романтическая сцена во Франции (литературные формы, теория, постановка и проч.)“ (2 ч.), 2) Семинарий по курсу (2 ч.), 3) „История балета, как сценического жанра, в связи с историей театрального танца“ (2 ч.); В. А. Брим: „История немецкой драмы“ (2 ч.); А. А. Гвоздев: 1) „Введение в изучение сценического искусства XVII и XVIII вв.“ (2 ч.), 2) Просеминарий по курсу (2 ч.).

Весною 1921 г. были предложены слушателям Института следующие конкурсные темы: по кафедре истории русского театра (В. В. Гиппиус): а) „Мольер и русский театр“; б) „Итальянские комедианты в России“ и в) „Щепкин и Пров Садовский“ (их метод и стиль); по кафедре истории театра Возрождения (Я. Н. Блох): „Итальянская новеллистическая комедия XVI в.“; по кафедре истории нового театра (В. Н. Соловьев): „Комедии-балеты Мольера“. За 1920—21 год в открытых заседаниях Института были прочтены членами Факультета доклады: А. А. Гвоздев: „Новые методологии истории театра (гравюра и театр)“; К. М. Миклашевский: „Постановочная часть в спектаклях итальянской импровизированной комедии“ и А. И. Пиотровский: „Переводы двух комедий Аристофана «Ахарняне» и «Всадники»“. В мае месяце 1921 г. в актовом зале Института С. Э. Радловым в сотрудничестве с Л. А. Мацулевичем и Факультетом Истории Музыки была осуществлена при участии хора Академической Капеллы сценическая реставрация „Пещного действа“ в московской редакции.

За год существования Факультета в его личном составе произошли изменения: на кафедру истории нового театра (ставшей вакантной за отъездом А. Я. Левинсона) был избран А. А. Гвоздев, а акад. В. Н. Перетц приступил к исполнению своих обязанностей и прочитал в летнем триместре цикл лекций под общим названием: „Введение в историю старинного русского театра“.

Осенью 1921 г., в связи с общей реформой Института, Факультет был переименован в Разряд Истории Театра, а прежние профессора и вновь избранные Б. А. Кржевский и К. М. Миклашевский получили звание Действительных Членов Института.

Одним из первых начинаний Разряда было основание „Комитета по Истории Русского Театра“, возглавляемого акад. В. Н. Перетцем при Секретаре А. А. Гвоздеве. В целях расширения исследовательской деятельности по изучению русского театра Комитетом были выдвинуты для исследования темы: „Театр и зрители в России в XVIII в.“,

„Влияние европейского театра на старинный русский театр“ и намечены работы: переиздание драматических сочинений Озерова, комментированное издание избранных русских водевилей XIX в., собирание архивных данных по истории русского театра XVII и XVIII вв. и составление библиографии старинного русского театра.

За это время Разрядом был утвержден план исследовательской деятельности Действительных Членов и Научных Сотрудников, который и приводится в исполнение. В настоящее время Действительные Члены и Научные Сотрудники ведут следующие работы: Я. Н. Блох: „Театр в эпоху Реставрации Стюартов“; С. К. Боянус: „Инсценировка старо-английских комедий-балетов“ (Маски Бен-Джонсона в постановке Иниго Джонса); А. А. Гвоздев: 1) Собирание и изучение материалов по иконографии театра; 2) „Эволюция сценических театральных форм балетных постановок позднего Возрождения“; В. Н. Соловьев: „Основы сценического стиля театра Мольера“; Б. А. Кржевский: „Структура комедии староиспанского театра (Тирсо де Молина)“; Д. К. Петров: „История сюжета трагедии Вебстера «Графиня Мальфи»“; С. Э. Радлов: „Народный немецкий театр в начале XVIII в. (Страницкий)“; А. И. Пиотровский: „Композиция комедий Аристофана“; В. М. Кремкова: Описание и каталогизация иконографического материала по истории французско-итальянского театра; А. А. Шульц: „Статистический очерк балетов Т. Готье на Петербургской сцене по афишам бывших императорских театров и проверка на основании собранного материала данных «Хроники» Вольфа и других источников“.

В связи с изменением Устава и вступлением большинства слушателей Факультета в кандидаты в Научные Сотрудники научная педагогическая деятельность Разряда выразилась в проведении ряда семинариев с означенными лицами. В 1921 — 22 академическом году велись следующие практические занятия: А. А. Гвоздевым: „Романтический театр во Франции“; С. Э. Радловым: „История драматической техники“; В. Н. Перетцем: „Старинный русский театр“; В. Н. Соловьевым: „Комедии Мольера, как материал для суждения об актерской технике того времени“.

Научная деятельность Разряда, кроме работ, включенных в вышеупомянутый план, выразилась в следующих докладах, прочитанных в открытых заседаниях Института: А. А. Гвоздев: „Театральная эстетика Пьетро Гонзаго“; М. В. Добужинский: „Театральный костюм“; В. А. Брим: „Скоморох“ (опыт лингвистических наблюдений); А. А. Гвоздев: „Оперно-балетные постановки XVI и XVII вв. во Франции по рисункам и гравюрам эпохи“. Кроме того в память трехсотлетия со дня рождения Мольера 14 мая 1922 г. было устроено открытое заседание Разряда, где были произнесены речи: Д. К. Петровым: „Пять знаменательных лет в жизни Мольера“; А. А. Гвоздевым: „Комедии-балеты Мольера“; В. Н. Соловьевым: „Сценическое искусство Мольера“.

В марте месяце 1922 г. за отказом Д. К. Петрова Председателем Разряда был избран А. А. Гвоздев.

Зимою того же года была открыта театральная диатека—собрание диапозитивов, иллюстрирующих историю итальянского, французского и др. театров в гравюрах и рисунках эпохи. Летом 1922 г. по инициативе Разряда положено основание макетной мастерской с поручением Научному Сотруднику А. В. Рыкову выполнения ряда исторических театральных макетов (Старо-английский театр, Эрмитажный театр XVIII в. и т. п.).

К этому же времени возникла мысль о создании „Историко-Театрального Общества“, вызванная желанием привлечь к работе Разряда более широкие слои театральных работников и войти в научное общение с рядом учреждений, работающих в смежных областях (Музей академических театров, Центральная Библиотека Академической Драмы и т. д.). Во временный Совет Общества должны были войти: А. А. Гвоздев, Б. А. Кржевский, Л. И. Жевержеев, И. Н. Иванов и В. Н. Соловьев. На 11 заседаниях Комиссии при Разряде Истории Театра, имевшей целью организацию Общества, были прочитаны доклады: В. М. Алексеев: „Китай-

ский театр“; А. И. Белецкий: „Старинный украинский театр“; Ю. И. Слонимский: „Сильфида“ (глава из истории романтического балета); А. А. Гвоздев: „Экспрессионизм в новейшей немецкой драме“; А. И. Пиотровский: „Лизистрата“ Аристофана (введение в перевод комедии); Н. И. Конрад: „Японский театр“; С. Э. Радлов: „Ромео и Юлия“ в постановках и декорациях В. А. Лебедева; Л. И. Жевержеев: „Портал и занавес“; С. К. Боянус: „Маски Бен-Джонсона“; П. Н. Медведев: „Опыты новой драматургии И. Клейнера“. Деятельность названной Комиссии показала, что Разряд сам, без образования особого Общества, может вести те научные занятия, которые предполагалось выделить в сферу ведения общества. Разряд поэтому отказался от образования этого Общества и перенес намечавшиеся в нем доклады на открытые свои заседания.

Постановлением Разряда от 27 июля 1923 г. был установлен следующий учебный план Курсов для Подготовки Специалистов по Истории Театра.

I год. 1) Общий курс истории русской драмы (ч. 1); 2) Общий курс истории русского театра (ч. 1); 3) Общий курс истории западно-европейской драмы (ч. 1); 4) Общий курс истории западно-европейского театра (ч. 1); 5) Античная драма; 6) Теория театра и основы драматургии; 7) Обзор современных театральных течений; 8) Просеминарий по истории русского и западно-европейского театра; 9) Экскурсии; 10) Один из отделов истории изобразительных искусств.

II год. 1) Общий курс истории русской драмы (ч. 2); 2) Общий курс истории русского театра (ч. 2); 3) Общий курс истории западно-европейской драмы (ч. 2); 4) Общий курс истории западно-европейского театра (ч. 2); 5) Античный театр; 6) Основы эстетики; 7) Сценическая интерпретация драматических текстов; 8) Просеминарий по истории русской и западно-европейской драмы; 9) Просеминарий по истории русского или западно-европейского театра; 10) Экскурсии; 11) Один из отделов истории изобразительных искусств; 12) История театральной архитектуры.

III год. 1) Общий курс истории русской драмы (ч. 3); 2) Общий курс истории русского театра (ч. 3); 3) Общий курс западно-европейской драмы (ч. 3); 4) Общий курс истории западно-европейского театра (ч. 3); 5) История декорационной живописи; 6) Методология истории театра; 7) Семинарий по истории русской и западно-европейской драмы; 8) Семинарий по истории русского и западно-европейского театра; 9) Экскурсии; 10) Один из отделов истории изобразительных искусств.

IV год. 1) Общий курс истории русской драмы (ч. 4); 2) Общий курс истории русского театра (ч. 4); 3) Общий курс истории западно-европейской драмы (ч. 4); 4) Общий курс истории западно-европейского театра (ч. 4); 5) История костюма; 6) История театральной критики; 7) Семинарий по истории русской и западно-европейской драмы; 8) Семинарий по истории русского или западно-европейского театра; 9) Экскурсии; 10) Один из отделов истории изобразительных искусств.

В связи с утверждением учебного плана в настоящем академическом году на Курсах преподавание велось в следующем составе лекций и семинариев: 1) В. Н. Соловьев: „Обзор современных театральных течений“; 2) С. Э. Радлов: „Основы драматургии и теория театра“; 3) П. П. Соколов: „История античной драмы“; 4) А. А. Гвоздев: Общий курс истории западного театра, ч. I: „Средневековый театр“; 5) А. А. Гвоздев: Семинарий по истории оперно-балетных постановок во Франции XVI — XVII вв.; 6) А. А. Смирнов: „Старо-английский театр эпохи Шекспира“; 7) С. Д. Балухатый: „Драматургия Чехова“; В. Н. Перетц: Семинарий по истории старинного русского театра; А. Л. Слонимский: „Русская комедия XVIII в.“; К. М. Миклашевский: Просеминарий, чтение текстов сценариев commedia dell'arte; В. Н. Соловьев: Просеминарий „Иностранный театр в России в XVIII в.“.

Просветительная деятельность Разряда за истекший учебный год выразилась в организации двух циклов общедоступных лекций по истории театра.

Первый цикл составляли лекции: А. И. Пиотровского: „Греческий театр"; С. Э. Радлова: „Римский театр"; С. К. Боянуса: „Средневековый театр"; Д. К. Петрова: „Испанский театр XVI и XVII вв."; А. А. Смирнова: „Шекспир"; А. А. Гвоздева: „Оперно-балетные представления во Франции в XVII в."; Б. А. Кржевского: „Французский классический театр" и В. Н. Соловьева: „Театр Мольера".

Второй цикл общедоступных лекций был посвящен истории восточных театров и состоял из лекций: В. М. Алексеева: „Китайский театр"; Н. И. Конрада: „Японский театр"; А. Н. Самойловича: „Турецкий театр"; Е. Э. Бертельса: „Персидский театр"; В. В. Владимирцева: „Тибетские мистерии", и С. Ф. Ольденбурга: „Индийский театр".

Не имея в своем распоряжении достаточных денежных средств, Разряд был вынужден воздержаться от попытки исторической реконструкции спектаклей старинного театра. Тем не менее он вел успешную работу по подготовке подобных реконструктивных спектаклей и оборудовал опытную сценическую площадку в актовом зале Института. Считая, что история должна разрабатываться в тесной связи с практикой теории сцены, Разряд зимой 1922—23 г. организовал ряд показательных спектаклей художественно-театральных студий и школ Петрограда, сопровождаемых объяснительными лекциями и диспутами.

Исследовательская деятельность Членов Разряда за три года своего существования и их научные интересы нашли полное отражение в изданиях, имеющих выйти в свет в 1923 г. Согласно плану все издания по истории театра распадаются на семь непериодических серий: I. Европейский театр. II. Русский театр. III. Восточный театр. IV. Опера и балет. V. Теория театра. VI. Материалы по истории театра. VII. Монографии по истории театра. В 1923 г. выходят в свет следующие книги:

Серия I. Выпуск 1: „Очерки по истории европейского театра", сборник статей под ред. А. Гвоздева и А. Смирнова, куда входят: А. Н. Пиотровский: „Античный театр"; С. К. Боянус: „Средневековый театр"; А. А. Гвоздев: „Возникновение сцены и театральные здания нового времени"; К. М. Миклашевский: „Commedia dell'arte"; Д. К. Петров: „Лопе де Вега и его сотрудники"; А. А. Смирнов: „Старо-испанская сцена"; А. А. Смирнов: „Старо-английский театр"; Б. А. Кржевский: „Классический театр во Франции: Корнель и Расин"; А. А. Гвоздев: „Оперно-балетные постановки во Франции в XVII в."; В. Н. Соловьев: „Театр Мольера".

Серия II. Выпуск 1: „Старинный театр в России", сборник под редакцией В. Н. Перетца, в который вошли статьи: В. Н. Перетц: „250 лет тому назад—трагическое и комическое в старинном русском театре"; В. Н. Перетц: „Несколько мыслей об изучении старинного русского театра"; В. П. Адрианова-Перетц: „Школьная драма в тверской семинарии в 1740 г."; С. А. Щеглова: „Пастораль Симеона Полоцкого"; С. А. Щеглова: „Из истории крепостного театра в конце XVIII в. по данным архива князя Воронцова".

Серия III. Выпуск 1: „Старинный балет", сборник статей: Ю. И. Слонимский: „Сильфида" и „Жизель"—две главы из истории романтического балета; А. А. Гвоздев: „Балеты Торелли"; С. К. Боянус: „Старо-английский балет (комедии Бен-Джонсона)"; В. Н. Соловьев: „Комедии-балеты Мольера"; А. А. Шульц: „Балеты Т. Готье на русской сцене" (статистический очерк); Игорь Глебов: „Музыка балетов Люлли". Выпуск 2: Ж. Ж. Новерр: „Письма о танце", перевод Ю. Слонимского под редакцией А. А. Гвоздева; примечания к тексту И. И. Соллертинского.

Серия IV. „Восточный театр": Карл Гагеман: „Игры народов" (в трех выпусках: 1. Индия, 2. Япония, 3. Китай и Африка), перевод с немецкого под редакцией А. А. Гвоздева.

В состав Разряда Истории Театра входят ныне следующие лица: Председатель Разряда: А. А. Гвоздев; Секретарь Разряда: В. Н. Соловьев. Действительные Члены: Я. Н. Блох (театр эпохи Возрождения), Б. Л. Богаевский (античный театр), С. К. Боянус (средневековый театр), А. А. Гвоздев (театр нового времени), В. В. Гиппиус (русский театр), Б. А.

Кржевский (театр эпохи Возрождения), К. М. Миклашевский (театр эпохи Возрождения), В. Н. Перетц (русский театр), Д. К. Петров (театр эпохи Возрождения), С. Э. Радлов (античный театр), В. Н. Соловьев (театр нового времени). Научные Сотрудники I категории: С. Д. Балухатый (русский театр), А. И. Пиотровский (античный театр), А. Л. Слонимский (русский театр), А. А. Смирнов (театр эпохи Возрождения), П. П. Соколов (античный театр), С. А. Щеглова (русский театр). Научные Сотрудники II категории: В. М. Кремкова, В. А. Лебедев, А. В. Рыков, И. И. Соллертинский и А. А. Шульц.

V.

Разряд Истории Словесных Искусств.

В связи с расширением деятельности Российского Института Истории Искусств, охватившей постепенно, кроме первоначальной области искусств изобразительных, новые Отделы — истории музыки и театра, среди Членов Института возникла мысль об основании при Институте четвертого Отдела — истории словесных искусств. В апреле 1920 г., по инициативе Правления Института, была созвана особая Комиссия из специалистов, которая составила „Объяснительную записку" к проекту учреждения в составе Российского Института Истории Искусств Факультета Истории Словесных Искусств следующего содержания:

„За последнее время среди историков литературы все сильнее становится сознание, что научное изучение литературных произведений зашло в тупик, из которого может вывести только пересмотр и сознательная критика традиционных историко-литературных методов. До сих пор изучение литературных памятников страдало от беспринципного эклектизма методов: поэтическое произведение рассматривалось, то как материал для биографии и психологии поэта, то как памятник религиозно-философского мировоззрения, то как культурно-исторический фактор и т. д. Благодаря такому подчинению науки о литературе внеположным задачам и методам других наук (философии, психологии, истории духовной культуры) оставалась неясной самостоятельная задача истории литературы, как науки, ее особый метод и, тем самым, ее право на свое отдельное место в ряду других научных дисциплин. Новейшие работы по методологии показали, что, соответственно особому характеру изучения предмета (литературного произведения), как объекта эстетического, метод истории литературы должен быть методом историко-эстетическим, т. е. история литературы должна строиться по тем же принципам, как и другие отделы истории искусств. Особенность поэзии, как искусства, определяется ее материалом; материалом поэзии является слово. Поэтому история поэзии входит, как история словесного искусства, в систему других наук об искусстве.

„Российский Институт Истории Искусств, первоначально посвятивший свои труды изучению искусств изобразительных, с течением времени расширил область своей деятельности, включив в нее историю музыки и историю театра. Обширная область истории словесных искусств до сих пор в Институте представлена не была. Завершение системы наук, преподаваемых и изучаемых в Институте, требует включения в программу и этого цикла предметов, интересных по особенностям своего материала и применяемым к нему методам, и до сих пор еще недостаточно изученных с формально-эстетической точки зрения. Развитие современной науки о поэзии идет навстречу этой новой задаче Института, поскольку, уже со времени основополагающих трудов акад. Александра Николаевича Веселовского, была поставлена задача построения истории литературы, как исторической поэтики или истории словесно-художественных форм.

„Новый Факультет Института Истории Искусств, по предмету своих занятий, по задачам и методам, ни в каком смысле не должен дублиро-

вать Филологическое Отделение Факультета Общественных Наук Университетов. Основой научной работы в Университете всегда являлось и должно являться филологическое изучение литературного памятника, т. е. изучение и критика его текста, датировка, интерпретация, внутренняя история самого памятника. К этим филологическим задачам присоединяются задачи исторические: литература рассматривается, как один из фактов исторической жизни в ряду других культурно-исторических дисциплин и в связи с другими фактами духовной и материальной культуры (религиозными, философскими, общественно-политическими, социально-экономическими). Институт Истории Искусств, согласно своей особой задаче, должен подходить к литературе, как к словесному искусству. Предметом изучения являются здесь, как и на других Факультетах Института, художественные (в данном случае — поэтические) приемы в их историческом развитии и история художественного (поэтического) стиля, как замкнутого единства или системы художественных приемов.

„Предметы, преподаваемые на новом Факультете Истории Словесных Искусств, должны естественно распадаться на большие национально-исторические группы или отделы: I. Поэзия древнего мира, II. Поэзия романо-германского Запада, III. Поэзия Востока, IV. Русская поэзия. К этим основным группам присоединяется: V. Теория поэзии, ибо новое историко-эстетическое построение литературных фактов должно основываться на изучении фактов теоретических, требует систематического анализа основных эстетических понятий (теория стиха, теория сюжета, история драмы, стилистика и т. д.). К теоретическим дисциплинам относится также изучение языка, как материала словесного искусства (общее языкознание, фонетика и т. п.). В границах каждого отдела исторический материал должен быть расположен по эстетическим, а не культурно-историческим категориям, например: по истории жанров (история эпоса, лирики, драмы, романа; английский роман XVIII в., русская лирика XIX в., французская трагедия XVII в. и т. п.) или по истории стилей (поэзия классическая, романтическая, стиль Гете, поэтика Байрона, петраркизм на Западе и в славянских странах и др.)".

Приведенная записка была доложена Конференции Института и принята к руководству при организации нового Факультета. В октябре 1921 г. состоялось избрание профессорского состава по следующим кафедрам: I. Теория поэзии: Н. С. Гумилев, Б. М. Энгельгардт, В. Б. Шкловский. II. Поэзия Востока: В. М. Алексеев, И. Ю. Крачковский. III. Поэзия классической древности: Ф. Ф. Зелинский и Б. В. Казанский. IV. Поэзия романо-германская: А. А. Гвоздев, В. М. Жирмунский, М. А. Жирмунский, Г. Л. Лозинский, М. М. Рындин. V. Русская поэзия и проза: Б. М. Эйхенбаум, М. Л. Лозинский, В. А. Чудовский. На первом организационном собрании Деканом Факультета был избран В. М. Жирмунский, состоящий в настоящее время Председателем Разряда, Секретарем — А. А. Гвоздев, которого с осени 1921 г. заменил Б. В. Казанский. Занятия на Факультете открылись 25 ноября 1920 г. публичным научным заседанием, на котором были прочитаны следующие сообщения: 1) Доклад Декана об организации Факультета; 2) Б. М. Эйхенбаум: „Типы художественной прозы"; 3) В. А. Чудовский: „Органическое учение о стихе"; 4) В. М. Жирмунский: „Задачи поэтики". Согласно постановлению Факультета в ознаменование годовщины научной работы имели место публичные заседания: в 1921 г. — с докладом Б. М. Эйхенбаума: „Мелодика стиха у Фета"; в 1922 г. — с докладами Б. В. Томашевского: „Проблемы ритма" и Ю. Н. Тынянова: „Ода и элегия".

Научная деятельность Факультета (впоследствии — Разряда) Словесных Искусств сосредоточилась по преимуществу на вопросах теоретической и исторической поэтики. Согласно намеченному в „Записке" заданию, Факультет ставил своею целью объединить и организовать научную работу в области изучения литературы, как явления искусства, в первую очередь — на материале новой русской литературы (XVIII—XX вв.). Научные работы членов Факультета уже с первого года

существования его сообщались и обсуждались в „Обществе Изучения Художественной Словесности" при Институте, основанном в апреле 1921 г. по инициативе членов Факультета. Согласно Уставу „Общество ставит себе целью научное изучение теории и истории художественной словесности. Материалами для такого изучения служат преимущественно новая русская литература и смежные с ней области мировой литературы". Президиум Общества состоит из следующих лиц: Почетный Председатель—акад. В. Н. Перетц. Председатель—В. М. Жирмунский. Товарищи Председателя: М. Л. Гофман и Б. М. Эйхенбаум. Члены президиума: С. И. Бернштейн, Н. В. Измайлов, Б. В. Казанский, А. А. Смирнов, Б. В. Томашевский, Ю. Н. Тынянов. За первые два года существования Общество имело 38 заседаний, на которых было сделано 41 сообщение: 24 апреля и 8 мая 1921 г. — Б. М. Энгельгардт: „Лингвистика и эстетика (теория Потебни)"; 22 мая — В. В. Виноградов: „Сюжет повести Гоголя «Невский проспект»"; 5 июня — В. М. Жирмунский: „Композиция лирических стихотворений"; 12 июня — Ю. Н. Тынянов: „Достоевский и Гоголь («Село Степанчиково» и «Переписка с друзьями»)"; 26 июня — Б. В. Томашевский: „Ритмический анализ «Пиковой Дамы»"; 10 июля—Е. С. Кулябко: „Элементы романтического пейзажа"; 4 сентября — Б. М. Эйхенбаум: „Мелодика стиха"; 18 сентября — В. Э. Сеземан: „Образность поэтического языка"; 25 сентября — В. В. Виноградов: „Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос»"; 9 октября—памяти А. А. Блока, В. М. Жирмунский: „Поэтика Блока"; Ю. Н. Тынянов: „Блок и Гейне"; С. И. Бернштейн: „Голос Блока"; 2[?] октября — Д. К. Петров: „Из испанской метрики"; 6 ноября – Б. В. Томашевский: „Пятистопный ямб Пушкина"; 20 ноября — памяти Достоевского, Б. М. Энгельгардт: „Религиозная эволюция Достоевского"; В. В. Виноградов: „Достоевский и натуральная школа"; 15 января 1922 г. — М. Л. Гофман: „Первая глава науки о Пушкине"; 29 января — памяти Некрасова, акад. Н. А. Котляревский: „Некрасов"; 5 февраля—Б. М. Эйхенбаум: „Поэтика Некрасова"; 12 февраля—Г. И. Чулков: „Эпиграммы Тютчева"; 2 апреля — В. М. Жирмунский: „Мелодика стиха (по поводу книги Б. М. Эйхенбаума)"; 23 апреля — В. П. Адрианова - Перетц: „Карамзин в истории русского литературного языка"; 7 мая — М. Л. Гофман: „Египетские ночи Пушкина (история текста)"; 11 июня—К. И. Истомин: „Стилистическая судьба «Недоросля» Фонвизина"; 19 июля — А. А. Смирнов: „Введение в методологию науки о литературе"; 10 сентября — А. И. Белецкий: „Женщины-писательницы тридцатых—шестидесятых годов"; 5 ноября — Л. В. Щерба: „Лингвистический анализ стихотворения Пушкина «Когда для смертного...»"; 19 ноября—С. И. Бернштейн: „Методологическое значение фонетического изучения рифмы"; Б. В. Томашевский: „История печатного текста «Каменного гостя»"; 3 декабря — Б. В. Казанский: „Проблема синкретизма"; 17 декабря —Л. П. Якубинский: „К вопросу о поэтическом языке"; 14 января 1923 г.—К. А. Шимкевич: „Задачи поэтики"; 28 января—С. Д. Балухатый: „Путь Чехова к новой драме"; 11 февраля — Б. В. Томашевский: „Новости пушкинского текста"; А. А. Гизетти: „Композиция романов Диккенса" (анализ „Холодного дома"); 25 февраля и 4 марта — Ю. Н. Тынянов: „Проблемы стиховой семантики"; 11 марта — Н. В. Яковлев: „Сонеты Пушкина"; 25 марта — В. М. Жирмунский: „Из истории рифмы"; 22 апреля—С. Д. Балухатый: „История текста «Иванова» Чехова"; 6 мая – К. А. Шимкевич: „Лермонтов и Подолинский" (к литературной истории „Демона"); 20 мая — П. Н. Медведев: „Отзывы Блока о начинающих поэтах (по неизданным материалам)".

Большинство перечисленных работ напечатано отдельным изданием или в сборниках и периодической печати („Сборники по теории поэтического языка", „Начала" № 1, „Пушкинский сборник" 1922 г., сборник „Об Александре Блоке" и др.). Однако, еще в 1921 г. Разряд Словесных Искусств подготовил к печати первый том своих „Записок", которые не увидели света благодаря наступившим затруднениям книжного дела. В настоящее время предполагается издание „Трудов" Разряда в изда-

тельстве „Academia" в составе непериодической серии под общим заглавием „Вопросы поэтики". Осенью 1923 г. выйдут в свет первые четыре номера этой серии: 1) А. Л. Слонимский: „Техника комического у Гоголя"; 2) Б. В. Томашевский: „Русская метрика" (курс, читанный на Факультете Истории Словесных Искусств в 1921—22 г.); 3) В. М. Жирмунский: „Рифма, ее история и теория", и 4) Б. М. Эйхенбаум: „Сквозь литературу" (сборник статей). Подготовлены к печати: 5) Ю. Н. Тынянов: „Проблема стихотворного языка" и 6) В. В. Виноградов: „Этюды о Гоголе".

В связи с реформой, имевшей место летом 1921 г., и расширением научно-исследовательской деятельности Института, Разрядом Истории Словесных Искусств был разработан план коллективных научных работ, предпринятых младшими сотрудниками под руководством Действительных Членов и Научных Сотрудников I категории. В план этот входит: 1) библиографическая работа по русским журналам начала XIX в.; 2) составление словарей отдельных поэтов и 3) описание и составление систематического каталога метрических форм русских поэтов XVIII и XIX вв. В осуществление намеченного плана были начаты следующие работы, которые в настоящее время приближаются к окончанию: 1) Словарь поэтического языка Тютчева, составляемый под руководством С. И. Бернштейна и Ю. Н. Тынянова; 2) Каталог метрических форм русских поэтов XVIII в., под руководством Б. В. Томашевского, и 3) Библиография русской художественной прозы по журналам тридцатых годов, под руководством Б. М. Эйхенбаума.

С февраля 1923 г. при Разряде основан Кабинет изучения художественной речи, который служит ученым и учебным целям и в котором в настоящее время разрабатываются фонетические записи декламации современных поэтов, сделанные С. И. Бернштейном. Кабинетом заведует С. И. Бернштейн. В связи с работами кабинета при Разряде учрежден „Комитет изучения художественной речи", который ставит себе целью изучение вопросов поэтики, граничащих с областью лингвистики, и, главным образом, — звучащей художественной речи. Председателем Комитета состоит Б. М. Эйхенбаум, Товарищем Председателя—С. И. Бернштейн, Секретарем—Н. А. Коварский. Комитет имел весной 1923 г. два заседания: 27 мая — В. М. Жирмунский: „Составная рифма у русских поэтов"; В. А. Пяст: „Несколько законов декламации" и чтение стихов — В. А. Пяста и Н. С. Омельянович (дуэтная декламация); 3 июня — С. И. Бернштейн: „Принципы членения речи в декламации современных русских поэтов".

В первый год работы Факультета, рядом с научной деятельностью, существенное значение получили вопросы организации преподавания. Факультет ставил себе задачей подготовить кадры научных сотрудников, которые обладали бы специальными знаниями в области изучения литературы, как словесного искусства, и были бы осведомлены в тех новых проблемах и методах формально-эстетического анализа, которые преимущественно разрабатываются Факультетом в его ученой работе. При этом Факультет предусматривал возможность двух различных групп в составе слушателей—с одной стороны студентов, которые желают получить полное и законченное высшее образование в самом Институте, с другой стороны филологов-специалистов (окончивших Университет или студентов-филологов старших курсов, педагогов и др.), которые, уже обладая законченным филологическим образованием, желают в Институте пополнить его в специальном направлении работой в семинариях, слушанием курсов, посвященных новым научным проблемам, и пр. В связи с этим уже в первых своих заседаниях в ноябре и декабре 1920 г. совет Факультета выработал следующие „Основные положения об организации преподавания на Факультете Истории Словесных Искусств".

I. Студенты Факультета разбиваются на две группы:

1) Студенты первой группы поступают в Институт для свободных научных занятий по избранной ими специальности. Они занимаются у тех профессоров и по тем вопросам, которые составляют предмет их спе-

циальных научных интересов. Для них могут быть составлены особые индивидуальные и групповые планы. По окончании года они могут получить свидетельство о прослушанных лекциях и сданных зачетах. В эту группу зачисляются лица, состоящие в других высших учебных заведениях на филологическом отделении или окончившие таковые, а также все те студенты, которые не имеют в виду получить в Институте систематическое и законченное образование.

2) Во вторую группу зачисляются лица, желающие закончить свое образование в Институте. Они проходят цикл предметов, входящих в нормальный план Факультета, сдают зачеты согласно обязательному минимуму и могут, по истечении четырех лет и прохождении программы, получить свидетельство об окончании Института.

II. Предлагаемый нормальный план заключает минимум предметов, обязательных для студентов второй группы. В основу его положены следующие принципы:

1) Курсы, читаемые на Факультете, должны быть построены по принципу формального изучения литературы (история жанров, история стилей—целой эпохи или индивидуального стиля писателя, история отдельных приемов поэтического творчества и т. д.).

2) На первый план выдвигаются вопросы, имеющие теоретическое или методологическое значение. Задача каждого курса—не столько исчерпать в прагматическом изложении весь исторический материал, сколько указать метод формальной работы на данном материале.

3) В качестве примерного систематического курса, по формальным принципам построенного, в основу программы кладется история русской литературы XVIII и XIX вв. с дополнительными курсами по древней русской художественной литературе и народной словесности и вспомогательным курсом по истории литературного языка. Русская литература выделяется в этом смысле из числа других литератур, как материал, наиболее знакомый и доступный слушателям по языку.

4) Курсы по всеобщей литературе (классической, восточной, романо-германской) привлекаются к изучению, как материал сравнительный. Необходимо знакомство каждого слушателя с каким-нибудь отделом истории лирики, эпоса, романа и драмы вне пределов русской литературы. Желательно ознакомление с различными возможными подходами к изучению того же жанра или приема. В виду необходимости знания языков для изучения иностранной литературы, в программу входит систематическое изучение какого-нибудь иностранного языка втечение всех четырех лет пребывания на Факультете.

5) В программу входит ряд предметов теоретических, усвоение и разработка которых протекает параллельно чтению общих курсов. Сюда относятся как вопросы теоретической поэтики, так и общего языкознания. В качестве общеобразовательных предметов вводится эстетика, история античных литератур, курс по истории изобразительных искусств и по истории или теории музыки.

III. Научное преподавание на группах всеобщей литературы (классической, романо-германской, восточной) не должно ограничиваться узкими потребностями нормального плана, построенного на преобладании русской литературы, но может быть направлено на свободную научную разработку всех вопросов соответствующей области, имея в виду интересы тех слушателей (первой группы), которые поступают на Факультет для свободных занятий предметами той или иной группы, для пополнения сведений, приобретенных в других высших учебных заведениях филологического типа, работой в духе новых методов над вопросами исторической и теоретической поэтики Востока или Запада. Для этих целей предметными Комиссиями должны быть выработаны особые групповые планы.

В связи с реформой Института, имевшей место летом 1921 г., учебная работа б. Факультета была перенесена на учрежденные при Институте с осени 1922 г. особые курсы для подготовки научных специалистов. При организации преподавания на курсах нормальный план был подвергнут

существенным изменениям. Сокращение штатов заставило сосредоточить преподавание на русской литературе и связанных с нею теоретических и лингвистических предметах. Литература западная представлена курсом и семинарием, посвященным новому времени, прежде всего — проблемам, связанным с новой русской литературой. Усилено преподавание лингвистических наук, являющихся необходимой базой для стилистических исследований, в частности — русского языка, при чем, однако, изучение древних периодов языка не рассматривается, как самоцель, а в подчинении задаче истолкования явлений современного литературного языка; при этом центр тяжести в занятиях языком переносится на работу в семинариях. Кроме того, с осени 1923 г., вместо систематических курсов по истории русской поэзии и русской художественной прозы XVIII и XIX вв. (4 ч. + 4 ч.) вводится по новой литературе ориентирующий пропедевтический курс и просеминарий преимущественно историографического характера (на I курсе), для того, чтобы на старших курсах предоставить большую свободу в выборе специальных курсов по эпохам и по авторам. Нормальный план рассчитан на четыре года и обнимает следующие предметы.

I. Общеобразовательные предметы. Эстетика (или история эстетических учений) (2 ч.); Курс по истории (или теории) изобразительных искусств или музыки (2 ч.); Античные литературы (2 ч.); Западные литературы нового времени (4 ч.) и семинарий (2 ч.).

II. Теоретические предметы. Методология истории литературы (4 ч.) и семинарий (2 ч.); Введение в поэтику (2 ч.) и семинарий (2 ч.); Специальный отдел поэтики (2 ч.) и семинарий (2 ч.); Метрика, курс с практическими занятиями (2 ч.).

III. Общее языкознание и русский язык. Введение в языкознание (2 ч.; Общая фонетика (2 ч.); Церковно-славянский язык (с чтением текстов) (2 ч.); История русского языка (с чтением текстов) (2 ч.); Грамматика современного русского литературного языка (4 ч.); Синтаксис современного русского языка (2 ч.); Семинарий по истории русского языка (чтение текстов) (2 ч.); Семинарий по диалектологии (чтение текстов) (2 ч.); Семинарий по общему языкознанию или современному русскому языку (2 ч.).

IV. Русская литература. Введение в историю русской литературы XVIII и XIX вв., курс и семинарий (4 ч.); Специальные курсы по русской литературе XVIII и XIX вв. (8 ч.); Русская драма (2 ч.); Новейшая русская литература (курс или семинарий) (2 ч.); Древне-русская художественная словесность (2 ч.); Русская народная словесность (2 ч.); Семинарий по русской литературе (8 ч.).

V. Новые языки. Основной язык (10 ч.); Вспомогательный язык (4 ч.).

Экзамен по основному предмету (русской литературе XVIII и XIX вв.) со специальным вопросом сдается, на основании всех прослушанных частных курсов, в предметной Комиссии, в которую представляется также выпускная работа, написанная на тему специальных занятий студента.

В 1922—23 учебном году на Разряде Словесных Искусств читались следующие курсы:

I. Общие предметы. Н. В. Болдырев: „Эстетика“ (2 ч.); Б. В. Казанский: „Античные литературы“ (2 ч.); А. А. Смирнов: „Западно-европейские литературы“, курс и семинарий (4 ч.).

II. Теоретические предметы. В. Н. Перетц: „Методология истории русской литературы“, курс и семинарий (4 ч.); Б. М. Энгельгардт: „Методология“, курс и семинарий (4 ч.); В. М. Жирмунский: „Основы поэтики“, курс и семинарий (4 ч.); Б. В. Томашевский: „Метрика“, курс и семинарий (4 ч.).

III. Общее языкознание и русский язык. Л. П. Якубинский: „Введение в языкознание“ (2 ч.); С. И. Бернштейн „Фонетика“ (2 ч.); В. В. Виноградов: „История русского языка“ (2 ч.); С. И. Бернштейн: Семинарий по русскому синтаксису (2 ч.); С. И. Бернштейн и Ю. Н. Тынянов: Семинарий по лексикологии: словарь Тютчева (2 ч.); В. В. Виногра-

дов: Семинарий по семантике (2 ч.); Л. В. Щерба: „Лингвистический анализ поэтических текстов“ (2 ч.).

IV. Русская литература. Б. М. Эйхенбаум: „Русская проза середины и конца XIX в.“ (2 ч.); Семинарий по Лескову (2 ч.); Ю. Н. Верховский: „Русская поэзия XVIII в. (Елизаветинская эпоха)“, курс и семинарий (4 ч.); Ю. Н. Тынянов: „Русская лирика XIX в.“, курс и семинарий (4 ч.); А. Л. Слонимский: семинарий по Достоевскому (2 ч.); М. Л. Гофман: „Пушкиноведение“ (не состоялось, в виду отъезда в командировку); В. П. Адрианова-Перетц: „Древне-русская художественная словесность“, курс и семинарий (4 ч.); Б. В. Казанский: „Народная словесность“ (2 ч.).

Личный состав Разряда: Председатель: В. М. Жирмунский. Секретарь: Б. В. Казанский. Действительные Члены: В. П Адрианова-Перетц, В. М. Алексеев. В. М. Жирмунский, Б. В. Казанский, И. Ю. Крачковский, М. Л. Лозинский, М. М. Рындин, А. А. Смирнов, В. А. Чудовский, Л. В. Щерба, Б. М. Энгельгардт, Б. М. Эйхенбаум. Научные Сотрудники I категории: А. М. Астахова, С. И. Бернштейн, Н. В. Болдырев, Ю. Н. Верховский, В. В. Виноградов, М. Л. Гофман, П. Д. Жуков, Н. А. Котляревский, С. Я. Лурье, А. А Ромаскевич, А. Л. Слонимский, Б. В. Томашевский, Ю. Н. Тынянов, Л. П. Якубинский. Научные Сотрудники II категории: А. И. Алофузо, Е. К. Бахмутова, И. И. Бернштейн, О. П. Блех, А. Л. Векслер, Л. Ю. Виндт, С. Г. Вышеславцева, О. М. Гальковская, И. И. Досычева, М. Г. Егоров, К. Д. Ильина, Н. А. Коварский, Н. П. Колпакчи, А. Н. Макарова, С. И. Раевская, К. И. Раткевич, Т. А. Роболи, В. Г. Соловьева, А. И. Терентьева, Р. Р. Томашевская, Г. С. Фиш.

VI.

Научно-вспомогательный аппарат Института.

Библиотека Института, начало составления которой было положено еще в 1910 г., как об этом говорилось уже в общем очерке истории Института, с конца 1918 г. была переведена из тесного помещения в нижнем этаже здания Института на Исаакиевской пл. 5 в верхний этаж и размещена там в 4 комнатах, в одной из коих был устроен просторный Читальный Зал с небольшим справочным отделом при оном.

С 1919 г. началось сильное разростание этого книгохранилища, потребовавшее и соответствующего увеличения штата Библиотеки. В начале указанного года было сделано чрезвычайно удачное приобретение книжного собрания от наследников покойного проф Археологического Института Н. В. Покровского, посвященное, главным образом, византийскому и древне-русскому искусству, в количестве около 1000 томов, среди коих оказались весьма редкие и ценные издания, а также почти полный подбор сочинений самого Н. В. Покровского.

В том же 1919 г. поступило в Библиотеку несколько сот старинных книг (по большей части литература XVIII и начала XIX в.), приобретенных покупкой. Тогда же была приобретена весьма значительная коллекция книг по художественной промышленности, в том числе ряд ценных периодических изданий, чем сильно пополнился этот отдел, ранее один из самых бедных в Библиотеке.

В 1920 г., в связи с образованием в составе Института музыкального отделения, была передана Институту на хранение с правом пользования большая музыкальная библиотека (ноты и книги), принадлежащая А. И. Зилоти. Получение этой коллекции позволило Разряду Истории Музыки сразу стать на твердую почву.

Тогда же передана Библиотеке Института, по описи, бывшая библиотека Паскевичей, помещавшаяся в здании, перешедшем к Институту (Красная ул. 7). В помещении б. библиотеки этого дома было устроено Музыкальное Отделение Библиотеки Института с особым при нем Читаль-

ным Залом, и там же временно, за недостатком шкафов в Главном Книгохранилище, были оставлены и книги Паскевичей, не посвященные изобразительным искусствам.

В 1921 г. преподаватель Института Б. П. Брюллов пожертвовал Институту большое книжное собрание, созданное, главным образом, его дедом архитектором А. Брюлловым; книги эти, большей частью посвященные изобразительным искусствам и относящиеся к XVIII и началу XIX в., были сильно попорчены водой на месте их прежнего нахождения. По передаче их Институту были приняты меры для просушки книг, и ряд весьма ценных старых изданий был этими мерами спасен.

В конце 1921 г. поступило на хранение в Библиотеку Института значительное книжное собрание и большая коллекция нот от Декана Разряда Истории Музыки Института проф. С. К. Булича, вскоре затем скончавшегося за границей, после чего книги были окончательно переданы Библиотеке. Книги эти, преимущественно по специальностям покойного профессора, т. е. по языкознанию, фонетике и музыке, будут очень полезны для Разряда Истории Словесных Искусств и Разряда Истории Музыки, пополняя книжное собрание Зилоти.

В конце 1921 г. преподаватель Института Р. Р. Бекер, уезжая в отпуск за границу, передал Институту на хранение с правом пользования свою библиотеку, около 1000 томов, посвященную преимущественно архитектуре, в коей находится ряд весьма ценных, по преимуществу английских изданий.

Нельзя обойти молчанием того факта, что прочие ученые учреждения Петрограда, как-то: Российская Академия Наук, Российская Академия Истории Материальной Культуры, Академия Художеств, Государственный Эрмитаж и др., неоднократно приходили на помощь Библиотеке Института бесплатным предоставлением своих изданий книгохранилищу Института, за что Библиотека Института считает своим долгом выразить перечисленным учреждениям свою глубокую благодарность.

В последнее время из-за недостатка денежных средств Библиотека Института лишь спорадически пополнялась книгами. Тем более отрадным является факт получения Библиотекой в течение 1923 г. от закупочной комиссии при Народном Комиссариате Просвещения, работающей в Берлине, через посредство находящегося там в командировке от Института В. Н. Ракинта, ряда книг, вышедших в Германии за последнее время. К сожалению, первая партия книг, посланная еще в 1922 г. из Германии, не дошла до Института, так как пароход, на котором она была отправлена, потерпел аварию.

В настоящее время книгохранилище Института насчитывает приблизительно 14.000 названий книг и 6.000 нот. Общее количество томов, хранящихся в Библиотеке Института—около 45.000.

В обоих отделениях Библиотеки Института принята в настоящее время детально разработанная каталогизационная система. Имеются следующие каталоги: I. Инвентарные—а) основной и б) для книг, переданных на хранение разными лицами II. Алфавитный карточный, со ссылочными карточками на местности и мастеров. III. Систематический карточный. Система подразделения книг по истории изобразительных искусств была разработана персоналом Библиотеки в 1919—20 гг., система разделения по истории словесных искусств и по истории театра разрабатывается. IV. Топографический, по полкам, специально предназначенный для ревизий книжного имущества. V. Каталог дублетов.

Количество лиц, пользующихся книгами в Читальном Зале Библиотеки Института, а равно и берущих книги на дом, сильно колебалось в зависимости от ряда причин—отсутствия отопления, перерывов в подаче тока и пр. За последние месяцы значительно сокращена выдача книг на дом слушателям Института (по примеру прочих академических библиотек), что отразилось на увеличении числа пользующихся книгами в Читальном Зале.

За последние годы статистика дала следующие цифры (округлены в сотнях).

Число выданных книг в обоих Читальных Залах за годы: 1921 — 1800 названий, 1922 — 1500, 1923 до 1 августа—1800. Выдано книг и нот на дом: 1921 г. — 900 названий, 1922 г. — 1300, 1923 г. по 1 августа — 1000.

Библиотека находится в заведывании Главного Библиотекаря А. А. Починкова.

Библиотекарями состоят Н. А. Крижановская и В. В. Щербачев. Помощником Библиотекаря—Ю. А. Лебедева. Научными Сотрудниками при Библиотеке — Е. В. Голицинская, А. Л. Иессен, В. Н. Лавриновская и Е. Е. Шведе.

Фототека Института насчитывает в данное время около 40.000 листов фотографий и других репродукций. Коллекция эта составилась первоначально из того случайного материала, который по мере надобности приобретался для практических занятий по тому или иному вопросу, начиная с первых годов существования Института. Составившаяся таким образом коллекция первоначально заключала в себе около 10.000 частью монтированных, частью оставшихся ненаклеенными фотографий с большим преобладанием школ живописи Италии. Наряду с этим в состав первоначального фонда вошло до 10.000 листов репродукций, главным образом цинкографий издания Bruckmann в Мюнхене.

За последние годы Фототека обогатилась еще целым рядом приобретенных и пожертвованных репродукций, из которых на первом месте следует поставить прекрасно передающие оригиналы цветные фототипии изд. Wilh. Bode, представляющие собою коллекцию избранных картин европейских музеев (всего около 200 листов). Фототипии эти различных размеров, вставленные в картоны (48 × 62), представляют собой ценный материал при занятиях живописью, так как, поскольку это вообще возможно, верно передают краски.

В 1919 г. была приобретена коллекция Лебедева, состоящая из прекрасно монтированных фотографий (размером 18 × 24) и дающая богатый материал для изучения искусства Возрождения в Италии и на Севере и состоящая из 1.500 листов лучших фотографических фирм Запада, как-то: Alinari, Anderson, Braun, Levi и т. д.

В том же 1919 г. поступила в Институт коллекция фотографий по прикладному искусству в несколько тысяч экземпляров, а в 1919 и 1920 гг. еще целый ряд мелких коллекций и отдельных листов, частью купленных Институтом, частью ему пожертвованных прежними слушателями и преподавательским персоналом. Около этого времени также куплено было несколько десятков довольно ценных гравюр, являющихся материалом для изучения гравировальной техники, и собрание негативов (около 800), сделанных фотографом Кубешом с различных памятников искусства, находящихся преимущественно в окрестностях Петербурга.

В данное время значительная часть всего этого материала (до 10.000 фотографий и др. репродукций) приведена в полный порядок, точно определены автор и местонахождение изображенного памятника или картины, так как многие фотографии имелись вообще без надписей, другие же, что еще хуже, были снабжены неправильными или устарелыми определениями.

Весь разобранный материал снабжен сигнатурами, на каждую фотографию или репродукцию имеется в каталоге по две карточки (по автору и по местонахождению). Кроме того заканчивается составление систематического каталога на весь этот разобранный материал, вполне готовый таким образом к пользованию.

Фототекою заведует Старший Ассистент Института М. В. Павлинова; Научными Сотрудниками по Фототеке состоят: Е. С. Тайлова и М. Ф. Гвоздева.

Диатека Института, основание которой положено почти одновременно с самим Институтом, была составлена первоначально из диапозитивов, исполненных фирмою F. Stoedtner в Берлине. Это первоначальное собрание пополнялось постепенно по мере надобностей, вызываемых читавшимися курсами. Диапозитивы выписывались из-за границы или заготовлялись фотографической мастерской Института и посторонними фотографами

(Кубешом, Уховым и Чистяковым). В 1921 г. Институту была передана коллекция диапозитивов б. гимназии Таганцевой.

Диапозитивы распадаются на следующие основные коллекции: 1) Искусство Египта; 2) Искусство Ассирии и Вавилона; 3) Византийская архитектура; 4) Византийские мозаики; 5) Искусство французского средневековья; 6) Итальянская живопись; 7) Итальянская скульптура; 8) Итальянская архитектура; 9) Нидерландская живопись XV и XVI вв.; 10) Голландская живопись; 11) Французская живопись; 12) Древне-русская архитектура; 13) Древне-русские фрески; 14) Древне-русская иконопись; 15) Новая русская живопись; 16) Новая русская архитектура; 17) Собрание архитектурных планов и разрезов; 18) Собрание орнаментов; 19) Мебель; 20) Древне-русское шитье; 21) История театра.

Сверх того имеются собрания диапозитивов, изготовленных для отдельных читавшихся в Институте публичных лекций и научных докладов.

Всего в Диатеке в настоящее время—11.000 диапозитивов. Персонал Диатеки ведет сейчас наряду с инвентарем работу по составлению алфавитного каталога (с карточками, написанными на автора и на местонахождение памятника), а в ближайшее время, после окончательного приведения в порядок собрания, снабжения всех диапозитивов соответствующими сигнатурами и окончания карточного каталога, должно быть приступлено к составлению каталога систематического.

В Диатеке состоят: Ассистент А. А. Львова и Научный Сотрудник Е. Н. Добровольская.

Фотографическая мастерская, обладающая отличным оборудованием, чрезвычайно важна, при правильном функционировании, для должного развития научной и учебной жизни Института, в особенности — Разрядов Истории Изобразительных Искусств и Истории Театра. Мастерская, за упразднением, при сокращении штатов, должности фотографа, ныне почти бездействует. Работали в ней фотографы А. М. Никиль и Н. А. Зейфарт, а общее руководство ею принадлежало В. А. Голова磁ю.

Наряду с Диатекой и Фототекой Институт обладает еще некоторыми художественными научно-вспомогательными собраниями (Хранитель — М. В. Доброклонский). В состав их входят: I. Собрание копий с памятников древне-русской живописи (заведующая — Ассистент Н. И. Толмачевская), являющееся наиболее богатым в Петрограде (96 номеров),—о составе его мы уже говорили в отчете о деятельности Разряда Истории Изобразительных Искусств. II. Собрание слепков с древностей крито-микенского периода. III. Небольшое собрание архитектурных моделей. IV. Научно-вспомогательное собрание по дальне-восточному искусству (из коллекц. Базилевского). V. Исторический кабинет театральных макетов (заведующий—Научный Сотрудник А. В. Рыков).

Состоящая при Институте Художественно-копировальная мастерская (заведующая — Ассистент Л. А. Дурново) существующая с 1920 г., снабжена художественными пособиями и имеет целью подготовку опытных специалистов по копированию древне-русских фресок, могущих войти в число сотрудников Института, работающих для пополнения выше упомянутого собрания копий. Приемы копирования с памятников искусства вообще преподает — Ассистент Н. И. Толмачевская, а специально снятие копий с древне-русских фресок, в связи с изучением техники этих последних,—Ассистент Л. А. Дурново. Мастерская служит также для работ по реставрации и монтировке копий, входящих в состав институтского собрания.

Библиографическая картотека Института, организованная В. Н. Ракинтом в 1921 г., имея целью возможно полно охватить всю литературу, касающуюся истории искусств, в плане систематического каталога Библиотеки, в настоящее время обладает следующими отчасти законченными, отчасти заканчивающимися разработкой указателями по истории изобразительных искусств: 1) по библиографии нового русского искусства, составленный покойным Н. А. Врангелем (копия с экземпляра,

переданного в Академию Наук, 3965 карточек); 2) по библиографии христианской иконографии, распадающийся на 287 тем (под ред. В. Н. Ракинта, 1650 карточек); 3) по библиографии Рафаэля (с 1883 г.), составленный в 1921 г., к столетию со дня смерти Рафаэля, и являющийся продолжением к работе Müntz'а, посвященной этому предмету и вышедшей в 1883 г. (составлен Научным Сотрудником А. А. Гессен, 1580 карточек); 4) по библиографии Леонардо да Винчи (под ред. Д. В. Айналова, 1180 карточек), и 5) по итальянской скульптуре эпохи Барокко (под ред. В. П. Зубова, 368 карточек) и т. д.

По истории театра начат указатель по библиографии иконографии театра (около 100 карточек, с фотографическими снимками). О. К. Васильевой составляется указатель литературы о португальском театре. Весьма крупным событием в жизни Института является передача ему, состоявшаяся уже во время печатания настоящего отчета, огромной библиографической картотеки по истории русского театра, составлявшейся в течение ряда лет под руководством В. Н. Всеволодского и ныне размещаемой в особом специально для нее отведенном помещении (500.000 карточек).

Кроме перечисленных указателей в состав Картотеки должны быть переданы, по мере их окончания, и все другие индивидуальные и коллективные библиографического характера работы, о которых говорилось на предшествующих страницах отчета.

В картотеке состоят Ассистенты: О. К. Васильева и Е. П. Сачавец-Федорович. Научные Сотрудники: Е. С. Витцель и Т. О. Вреден.

Кабинет по изучению художественной речи, обязанный своим устройством С. И. Бернштейну, за короткий срок своего существования (с 1922 г.) успел обзавестись рядом аппаратов и ценной коллекцией фонографических записей.

Курсы при Российском Институте Истории Искусств для подготовки специалистов.

I.

Общие основания деятельности Курсов.

При Российском Институте Истории Искусств, на основании п. 6 § 4 своего Устава, утвержденного Гохкомом 7 сентября 1921 г., существуют с 15 сентября 1922 г. Курсы по подготовке специалистов.

Курсы эти (в соответствии с § 4 Устава) разделяются на 4 Отделения: 1) Истории Изобразительных Искусств, 2) Истории Музыки, 3) Истории Театра и 4) Истории Словесных Искусств.

Длительность Курсов для Отделений Истории Изобразительных Искусств, Истории Театра и Истории Словесных Искусств—4 года, а для Отделения Истории Музыки—3 года. Каждое из Отделений Курсов действует под контролем соответствующего Разряда Института (§ 4 Устава).

Предельное число приема слушателей на каждый год определяется Президиумом Института.

Возраст лиц, принимаемых в слушатели, не должен быть меньше 16 лет.

Для поступления на Курсы требуется сдача коллоквиума по прилагаемой программе.

Преподавание на Курсах ведется Действительными Членами и Научными Сотрудниками Института.

Управление Курсами, как и вся деятельность Института, определяется его Уставом; в частности, согласно § 18—20, высшим органом Института является его Президиум.

II.

Условия вступительного коллоквиума для поступающих на Курсы.

I. На Отделение Истории Изобразительных Искусств.

1) Знание истории в объеме курса средней школы (по Платонову и Виноградову).

2) Знание географии (знание карты).

3) Общие знания по истории искусств в размере книги Байэ и специальные знания по какой-нибудь эпохе.

4) Знание одного из новых языков (чтение и перевод нетрудного текста) или сдача его в течение первого года.

II. На Отделение Истории Музыки.

1) Элементарное знание общей истории искусств.

2) Элементарное знание западно-европейской и русской музыки.

3) Элементарное знание теоретических основ музыкального искусства.

4) Знакомство с музыкальной литературой и умение пользоваться каким-либо музыкальным инструментом.

5) Знание одного из новых языков (чтение и перевод нетрудного текста) или сдача его в течение первого года.

III. На Отделение Истории Театра.

1) Знание истории русской литературы XVIII и XIX вв., применительно к истории театра.

2) Знание истории западно-европейской литературы — в размере следующих пособий: Стороженко: „Очерки по истории западно-европейской литературы", или Де ла Барт: „Беседы по западно-европейской литературе".

3) Знание истории или теории театра — пособиями могут служить: Миклашевский: „Театр итальянских комедиантов", или Варнеке „История русского театра", или Таиров: „Записки режиссера", или Мейерхольд: „О театре".

4) Знание одного из новых языков (чтение и перевод нетрудного текста) или сдача его в течение первого года.

IV. На Отделение Истории Словесных Искусств.

1) Знание истории русской литературы XVIII и XIX вв. в объеме курса средней школы (справочным пособием может служить: Сиповский „История русской литературы"). Знание произведений важнейших русских писателей.

2) Элементарное знакомство с важнейшими фактами всеобщей и русской истории (по Платонову и Випперу).

3) Знание одного из новых языков (чтение и перевод нетрудного текста) или сдача его в течение первого года.

VIII.

Обозрение преподавания на Курсах в 1923 — 24 учебном году.

I. Отделение Истории Изобразительных Искусств.

Кафедра искусства Классического Востока: Н. Д. Флитнер: курс „История искусства Нового Царства поздних эпох до Саисского периода" (2 ч.); семинарий „Археология Египта и Месопотамии" (2 ч.). М. Э. Матье: курс „Введение в чтение иероглифов" (2 ч.).

Кафедра античного искусства: Б. В. Фармаковский: курс „Введение в археологию" (2 ч.); семинарий „Древне-италийская археология" (2 ч.). О. Ф. Вальдгауер: курс „Введение в изучение истории античного искусства" (2 ч.); семинарий „Античная скульптура" (2 ч.). Т. Н. Ушакова: семинарий „История античного портрета" (2 ч.). А. Н. Зограф: семинарий по античной нумизматике (2 ч.).

Кафедра ранне-христианского и византийского искусства: А. А. Починков: курс „Ранне-христианская мозаика IV — VI вв." (1 ч.); практические занятия по ранне-христианской скульптуре (1 ч.); просеминарий по ранне-христианской архитектуре (1 ч.). А. П. Смирнов: курс „Искусство Византии VIII — XII вв" (2 ч.); семинарий „Архитектура и мозаики в монастырях Дафна и Сторида" (2 ч.).

Кафедра мусульманского искусства: Г. И. Котов: курс „Зодчество Ислама" (2 ч.).

Кафедра средневекового западно-европейского искусства: В. В. Вейдле: курс „История средневекового искусства" (2 ч.); просеминарий „Книжная живопись Оттоновского периода" (2 ч.). А. А. Констан-

тинова: курс „Романское и готическое искусство“ (2 ч.); просеминарий „Итальянская скульптура“ (2 ч.). Н. А. Кожин: просеминарий „Средневековое искусство“ (2 ч.).

Кафедра нового западно-европейского искусства: А. И. Хоментовская: курс „Материальный быт XVI в. в Италии“ (2 ч.). Д. А. Шмидт: курс „Высокое Возрождение в Италии“ (2 ч.); семинарий „Рембрандт“, часть IV (2 ч.). Д. В. Айналов: курс „Итальянская живопись XIV в.“ (2 ч.); семинарий по прошлогоднему курсу (2 ч.). М. В. Павлинова: курс живописи раннего Возрождения (2 ч.); семинарий по пластике Раннего Возрождения (2 ч.). Е. К. Мроз: семинарий „Микеланжело“ (2 ч.); „Систематический разбор произведений итальянской живописи XV—XVI вв.“ (2 ч.).

Кафедра новейшего западно-европейского искусства: Н. Э. Радлов: курс „Романтизм и реализм в XIX в.“ (2 ч.). Н. Н. Пунин: семинарий „История кубизма“ (2 ч.). Е. Г. Лисенков: курс „Введение в историю гравюры; история литографии“.

Кафедра древне-русского искусства: К. К. Романов: курс „Древне-русская архитектура“ (4 ч.).

Кафедра нового и новейшего русского искусства: В. Я. Курбатов: курс „История скульптуры XVIII и XIX вв.“ (2 ч.); специальный курс „История классицизма в зодчестве“ (2 ч.); семинарий по истории мебели XVII—XIX вв.“ (2 ч.); Б. П. Брюллов: просеминарий „Реализм в русской живописи XIX в.“ (2 ч.); семинарий „Творчество Карла Брюллова“ (2 ч.).

Кафедра теории искусства: В. Я. Головань: курс „Введение в изучение искусства“ (2 ч.); семинарий по курсу (2 ч.). Я. А. Назаренко: семинарий „Теория и история художественных музеев“ (2 ч.).

II. Отделение Истории Музыки.

Кафедра основ музыкальной композиции: М. О. Штейнберг: семинарий „Творчество Римского-Корсакова“ (2 ч.). Ю. Н. Тюлин: курс „Основы музыкальной композиции“ (2 ч.).

Кафедра естественно-научных основ музыкального искусства: И. И. Крыжановский: курс „Биологические основы музыкального искусства“ (2 ч.).

Кафедра общей систематики музыкознания: Б. В. Асафьев: семинарий „Интонационная система русского романса“ (2 ч.).

Кафедра психологии художественного творчества и восприятия: Р. И. Грубер: курс „Психология музыкального творчества“ (2 ч.).

Кафедра музыкальной эстетики: А. В. Финагин: курс „Систематика музыкально-теоретических знаний“ (2 ч.).

Кафедра методологии истории музыки: С. И. Гинзбург: курс „Введение в историю музыки“ (2 ч.). Семинарий по философии истории музыки (2 ч.).

Кафедра историографии и источниковедения: А. Н. Римский-Корсаков: курс „Источниковедение русской музыки“ (2 ч.).

Кафедра музыкальной этнографии и этнологии: Б. В. Асафьев: курс „Введение в музыкальную этнографию“ (2 ч.). А. В. Финагин: просеминарий „Русская народная песня“ (2 ч.).

Кафедра истории материальной музыкальной культуры: Е. М. Браудо: курс „История музыкальных инструментов“ (2 ч.).

Кафедра истории европейской музыки: Е. М. Браудо: курс „История западно-европейской музыки“ (2 ч.). Р. И. Грубер: курс „История новейшей западно-европейской музыки“ (2 ч.).

Кафедра истории русской светской музыки: В. А. Каратыгин: семинарий „Мусоргский и его творчество“ (2 ч.).

Кафедра истоири церковного пения в России: А. В. Преображенский: семинарий „Церковное пение XVII в. в России“ (2 ч.).

III. Отделение Истории Театра.

Кафедра истории античного театра: П. П. Соколов: курс „История античного театра“ (2 ч.). А. И. Пиотровский: „Аристофан“ (2 ч.).

Кафедра истории театра Возрождения: А. А. Гвоздев: курс „История западно-европейского театра эпохи Ренессанса“ (2 ч.). К. М. Миклашевский: просеминарий „Commedia dell'arte“ (2 ч.). В. Н. Соловьев: курс „Мольер“ (2 ч.).

Кафедра истории нового театра: А. А. Гвоздев: семинарий „Новерр и теория театра XVIII в.“ (2 ч.). С. С. Мокульский: „Итальянская комедия XVIII в.“, курс и семинарий (2 ч.).

Кафедра истории русского театра: В. Н. Перетц: курс „Русский старинный театр до Сумарокова“ (2 ч.). А. Л. Слонимский: курс „Русская комедия XVIII в.“ (2 ч.). В. В. Гиппиус: „Русский театр XIX в.“, курс и семинарий (2 ч.). С. Д. Балухатый: курс „Театр Чехова“ (2 ч.).

Кафедра теории театра: В. Н. Соловьев: курс „Энциклопедия театральных знаний“, часть II (2 ч.). Н. П. Извеков: семинарские занятия по воссозданию спектакля (2 ч.). С. Э. Радлов: семинарий „Основы драматургии и теория театра“ (2 ч.).

IV. Отделение Истории Словесных Искусств.

Кафедра словесного искусства древнего мира: Б. В. Казанский: курс „Античная литература“ (2 ч.).

Кафедра словесного искусства Романо-Германского Запада: С. С. Мокульский: курс „Западно-европейская литература XVII—XIX вв.“ (2 ч.). В. М. Жирмунский: семинарий по западной литературе (Роман XVIII и XIX вв. — 2 ч.).

Кафедра русского словесного искусства: А. М. Астахова: курс „Введение в русскую литературу“ (2 ч.); семинарий по курсу (2 ч.). Ю. Н. Тынянов: курс „Русский романтизм 20-х годов“ (2 ч.); семинарий по курсу (2 ч.). Б. М. Эйхенбаум: семинарий „Русская беллетристика 30-х годов“ (2 ч.). Б. В. Томашевский: курс „Пушкин“ (2 ч.). К. А. Шимкевич: курс „Поэтика Лермонтова“ (2 ч.). В. П. Адрианова-Перетц: курс „Русская народная словесность“ (2 ч.); семинарий по курсу (2 ч.). Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов, Б. В. Томашевский, С. Д. Балухатый — Кружок по новейшей русской поэзии (2 ч.).

Кафедра теории словесного искусства: Б. М. Энгельгардт: „Методология истории литературы“, курс и семинарий (4 ч.). В. М. Жирмунский: курс „Введение в поэтику“ (2 ч.). Б. М. Эйхенбаум: специальный отдел поэтики: „Теория романа“ (2 ч.). С. Д. Балухатый: семинарий по введению в поэтику (2 ч.). Б. В. Казанский: специальный семинарий по поэтике: „Историческая поэтика“ (2 ч.). Б. В. Томашевский: специальный семинарий по поэтике: „Русская ритмика“ (2 ч.).

Кафедра общего языкознания и русского языка: С. И. Бернштейн: „Общая фонетика“, курс и семинарий (4 ч.). Л. П. Якубинский: курс „Введение в языкознание“ (2 ч.). Семинарий по лексикологии (2 ч.). В. В. Виноградов: курс „Историческая грамматика современного русского языка“ (2 ч.). Семинарий „Поэтический язык Некрасова“ (2 ч.). Л. В. Щерба: курс „Церковно-славянский язык“ (2 ч.).

V. Для всех Отделений.

Н. В. Болдырев: „Эстетика“, курс и семинарий (4 ч.). Я. А. Назаренко: курс „Социология искусства“ (2 ч.); Д. М. Максимов: курс „Исторический материализм“ (2 ч.). И. С. Марголин: курс „Государственный строй С. С. С. Р.“ (2 ч.).

Устав Российского Института Истории Искусств.

I. Общие положения.

§ 1. Российский Институт Истории Искусств есть ученое учреждение, ставящее своей задачей развитие науки истории искусств путем исследовательской работы.

§ 2. Р. И. И. И. находится в ведении Академического Центра Наркомпроса в отношении научной деятельности и в ведении Главпрофобра в отношении подготовки научных специалистов.

§ 3. Р. И. И. И. находится в Петрограде.

§ 4. Для осуществления своих задач Р. И. И. И., подразделяясь на Разряды: 1) Истории Изобразительных Искусств, 2) Истории Музыки, 3) Истории Театра и 4) Истории Словесных Искусств:

а) имеет и учреждает ученые комитеты и комиссии, иногородние и заграничные отделения и должности ученых корреспондентов в России и за границей, библиотеки, художественные и научно-вспомогательные собрания и др. учреждения (кабинеты, лаборатории, типографию и т. п.);

б) устраивает научные заседания с докладами и диспутами, съезды, курсы и семинарии для подготовки научных специалистов, публичные лекции, выставки, присуждает премии за выдающиеся научные работы, участвует в русских и международных союзах и объединениях;

в) производит исследование художественно-исторических памятников на местах через свои комитеты, отделения и путем организации экспедиций;

г) печатает ученые труды повременными и неповременными изданиями.

> Примечание: Одновременно с вступлением в действие настоящего Устава учреждаются: Комитет по Изучению Художественных Памятников Петрограда и Окрестностей, Комитет по Изучению Истории Русской Музыки, Комитет по Изучению Истории Русского Театра, Отделения в Новгороде, Москве и Риме.

§ 5. Р. И. И. И. имеет печать с государственным гербом и своим наименованием.

II. Личный состав.

§ 6. Научные работники Р. И. И. И. разделяются на Действительных Членов, Почетных Членов, Членов-Корреспондентов и Научных Сотрудников.

§ 7. Действительные Члены ведут самостоятельные научные исследования, заведуют научно-исследовательскими и научно-вспомогательными

учреждениями, а также выполняют определенные задания, как входящие в план, вырабатываемый Конференцией Института, так и специально возложенные на них ГОХКОМОМ[1].

§ 8. Количество Действительных Членов определяется ГОХКОМОМ.

§ 9. Первоначальный состав Действительных Членов назначается ГОХКОМОМ. В дальнейшем освободившиеся вакансии замещ ются: а) путем избрания Конференцией Института кандидатов, утверждаемых ГОХКОМОМ; б) путем назначения ГОХКОМОМ.

§ 10. Действительные Члены избираются или назначаются сроком на 5 лет.

Примечание: По прошествии пяти лет Действительные Члены могут быть переизбираемы или назначаемы на новое пятилетие.

§ 11. Действительные Члены, не представившие в течение года удовлетворительных результатов своей работы, могут быть исключаемы из состава Института постановлением ГОХКОМА.

§ 12. Почетные Члены избираются Конференцией пожизненно из числа лиц с выдающимися заслугами в науке истории искусств, как русских, так и иностранных, и утверждаются в этом звании ГОХКОМОМ. Они присутствуют в заседаниях Конференции с правом решающего голоса, но не получают вознаграждения по штату.

§ 13. Члены-Корреспонденты избираются Конференцией пожизненно из числа лиц, известных своими трудами в области изучения истории искусств и оказывающих содействие научным задачам Института, как русских, так и иностранных, и утверждаются в этом звании ГОХКОМОМ. Они не получают вознаграждения по штату.

§ 14. Научные Сотрудники состоят: а) из лиц, производящих научную работу под руководством Разряда или Действительного Члена Института; б) изъ лиц, помогающих Действительным Членам в их работах, или состоящих при Институте для подготовки к научной деятельности.

§ 15. Научные Сотрудники назначаются Президиумом Института на основании конкурса или по представлению Конференции Института.

III. Конференция Института.

§ 16. Конференция Института состоит: а) из всех Действительных Членов Института; б) из представителей от Научных Сотрудников в числе, не превышающем 1/2 Действительных Членов, в равных частях от категорий § 14 пп. а и б.

§ 17. Конференция ведает научной деятельностью Института и с этой целью:

а) вырабатывает на каждый год общий план работы Института;

б) распределяет эту работу между всеми научными работниками Института;

в) утверждает планы самостоятельных работ, представляемые Членами Института;

г) заслушивает ежегодные отчеты всех Членов Института о произведенных ими работах;

д) выставляет кандидатов в Действительные Члены, Почетные Члены, Члены-Корреспонденты и Научные Сотрудники;

е) представляет ежегодный отчет о деятельности Института в Управление научных Учреждений Академического Центра.

---

[1] Функции Государственного Художественного Комитета принадлежат ныне Государственному Ученому Совету.

IV. Президиум Института.

§ 18. Президиум Института состоит из Председателя, Ученого Секретаря (Заместитель Председателя) и пяти Членов, назначаемых из числа Действительных Членов Академическим Центром, сроком на 5 лет.

§ 19. Председатель председательствует в заседаниях Президиума и Конференции. Он является единолично ответственным за все, происходящее в Институте. В случае несогласия Президиума или Конференции с распоряжениями Председателя они могут обжаловать последние в Академический Центр, не приостанавливая их исполнения.

§ 20. Президиум Института: а) наблюдает за выполнением постановлений Конференции и за правильным течением научной деятельности Института; б) назначает и смещает всех научных сотрудников и административных служащих Института; в) ведает административно-хозяйственной стороной жизни Института.

V. Средства Института.

§ 21. Средства Института состоят из сумм, отпускаемых по сметам, утверждаемым Управлением Научных Учреждений Академического Центра и Главпрофобром.

---

§ 22. На основании настоящего Устава вырабатываются Наказы, Инструкции и Положения, регулирующие деятельность отдельных органов и учреждений Института и утверждаемые Президиумом Института.

§ 23. Вопросы толкования настоящего Устава или им непредусмотренные подлежат разрешению Управления Научных Учреждений Академического Центра.

Настоящий Устав утвержден постановлением Государственного Художественного Комитета от 7 сентября 1921 г. и вступает в силу со дня его утверждения.

Заведующий Управлением Научных Учреждений
Академического Центра (подп.) *И. Гливенко.*

Секретарь (подп.) *Г. Креницын.*

8 сентября 1921 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Вышли и в ближайшее время выходят следующие издания:

1. Изобразительные Искусства.

Ежегодник Российского Института Истории Искусств. Выпуск I и II тома I, 1922. Том II (печатается).

Г. Марцинский. «Метод экспрессионизма в живописи», пер. Б. В. Казанского под ред. и со вступительной статьей Н. Э. Радлова. 1923.

Фридлендер. «Литография», под ред. Н. Э. Радлова, со статьей о русской литографии В. Воинова (печатается).

Вёльфлин. «Основные понятия истории искусств» (готовится к печати).

Дюре. «Импрессионизм» (готовится к печати).

«Записки Разряда Истории Изобразительных Искусств» (готовится к печати).

2. Музыка.

А. Финагин. «Русская песня». 1923.

«Прошлое русской музыки» сборник статей под ред. Б. В. Асафьева (печатается).

Кречмар. «История оперы», пер. П. В. Грачева, под ред. Б. В. Асафьева (печатается).

А. Преображенский. «Культовая музыка в России» (готовится к печати).

3. Театр.

«Очерки по истории Европейского театра», сборник статей под ред. А. А. Гвоздева и А. А. Смирнова. 1923.

«Старинный театр в России», сборник статей под редакцией В. Н. Перетца. 1923.

Карл Гагеман. «Игры народов» (Восточный театр) ч. I, Индия. Пер. под ред. А. А. Гвоздева. 1923.

— Ч. II, Япония (печатается).

— Ч. III, Китай и Африка (печатается).

Е. Бертельс. «Персидский театр» (печатается).

«Старинный балет», сборник статей под ред. А. А. Гвоздева (готовится к печати).

Новерр. «Письма о танце и изобразительных искусствах», пер. Ю. И. Слонимского, примечания к тексту И. И. Соллертинского, под общей редакцией А. А. Гвоздева.

4. Вопросы поэтики.

А. Слонимский. «Техника комического у Гоголя». 1923.

Б. Томашевский. «Русское стихосложение». 1923.

В. Жирмунский. «Рифма, ее история и теория». 1923.

Б. Эйхенбаум. «Сквозь литературу» статьи (печатается).

Ю. Тынянов. «Проблемы стихотворного языка» (печатается).

В. Виноградов. «Этюды о Гоголе» (готовится к печати).

СКЛАДЫ ИЗДАНИЯ:

Магазины «ACADEMIA»

Петроград, просп. Володарского, 40, тел. 138-98

Москва, Тверская, 29, тел. 64-38